The image shows a stone building with a curved facade and several arched windows. The windows have grey shutters. In the foreground, there is a courtyard with several stone troughs or basins arranged in a semi-circle. The building is made of light-colored stone blocks. The overall scene is a historical or archaeological site.

De geboorte
van het individu in
de
westerse kunst

Met het oog op het

Laatste Oordeel

DIRK J. DE VRIES

Met het oog op het

Laatste Oordeel





Met het oog op het
Laatste
Oordeel

De geboorte van het individu
in de westerse kunst

DIRK J. DE VRIES



COLOFON

© 2014

Clavis Stichting Middeleeuwse Kunst, Utrecht

Omslag

Abdijkerk S. Foy Conques (Fr.), koorsluiting met tomben

Grafische vormgeving

Ronald Boiten & Irene Mesu, Amersfoort

ISBN 978-90-75616-12-5

Deze uitgave is mede mogelijk gemaakt door
Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed



Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed
Ministerie van Onderwijs, Cultuur en
Wetenschap

LUCAS, Faculteit Geesteswetenschappen Universiteit Leiden



p. 8



p. 8



p. 9



p. 10



p. 11



p. 11



p. 12



p. 13



p. 13



p. 13



p. 14



p. 14



p. 15



p. 15



p. 16



p. 16



p. 16



p. 17



p. 17



p. 19



p. 20



p. 22



p. 23



p. 23



p. 24



p. 24



p. 24



p. 26



p. 27



p. 28



p. 28



p. 29



p. 29



p. 31



p. 33



p. 34



p. 34



p. 35



p. 35



p. 36

INHOUD

6 I — LAATSTE OORDEEL, EERSTE OORZAAK

- 8 Herkenbaar of anoniem?
- 13 Draggers van het hogere doel

18 2 — PORTRETTEEN EN DE NOORDELIJKE RENAISSANCE

- 27 Steenhouwersmerken
- 30 Groepsrepresentaties

32 3 — ALS EERSTE HET FUNDAMENT, ALS LAATSTE DE SLUITSTEEN

- 40 Ruimtelijke context, poorten en portalen
- 48 Petrus en Paulus

54 4 — HET LAATSTE OORDEEL IN PROFANE CONTEXT

- 55 Graven
- 58 Epiloog: Wat rest ons?
- 60 Noten



p. 37



p. 37



p. 38



p. 38



p. 38



p. 39



p. 39



p. 41



p. 42



p. 42



p. 43



p. 43



p. 43



p. 43



p. 44



p. 44



p. 46



p. 46



p. 47



p. 48



p. 48



p. 49



p. 49



p. 50



p. 50



p. 51



p. 51



p. 51



p. 52



p. 51



p. 51



p. 52



p. 52



p. 52



p. 55



p. 56



p. 56



p. 57



p. 57



p. 57

1

Laatste
Oordeel,
eerste
oorzaak



Het Laatste Oordeel is een kernbegrip in de Bijbelse heilsgeschiedenis, een motief dat talloze malen is uitgebeeld in de kunst van de Middeleeuwen. Het is ondoenlijk een overzicht te bieden van alle standaardafbeeldingen en varianten daarop die in loop van de tijd zijn ontstaan. Deze studie wil vooral de architectonische context en de bedoeling van dit onderwerp in relatie tot gebouwen behandelen.*

Daar waar de zon ondergaat, boven de westelijke entree van een kerkgebouw, treffen we voorstellingen van het Laatste Oordeel aan. De gang van het duistere portaal daarachter naar de stralende oostelijke koorsluiting met het hoofdaltaar is geplaveid met zerken. In afwachting van de Jongste Dag liggen de doden keurig in rijen geordend, mannen links en vrouwen rechts, zoals nog lang de geslachten over de kerkbanken verdeeld werden.

Degenen die daar begraven liggen, willen dat Christus de Rechter hen herkent. Identificatie door middel van familiewapens, namen, portretten en de huismerken van analfabeten zorgden daarvoor. Dat streven leidde tot realistisch portretteren, en niet zozeer de zogenaamde Renaissance of de 'opkomst van het individu'. Daarom is er weinig verschil tussen grafportretten, schildereien van individuele personen of echtparen, dan wel 'Baumeisterbildnisse'. Met het oog op het Laatste Oordeel presenteren deze mensen zich primair voor God, niet voor de wereld. De portretten lijken soms geïdealiseerd te zijn, want zij geven de mens in zijn optimale levensfase weer, maar anderzijds ook herkenbaar en karakteristiek, voorzien van eretekens en kledij.

De gang naar het Laatste Oordeel kan begeleid worden door naamheiligen of – meer algemeen – door Maria en Johannes, die overal in kerken te vinden zijn maar bijvoorbeeld ook op voorgevels van huizen. Daarmee hangt de vraag samen, in hoeverre het Laatste Oordeel buiten het kerkgebouw een thema was. Via plaatsen waar recht gesproken werd voor kerkportalen komen

we in stadhuizen terecht en omgekeerd lijkt het Laatste Oordeel van Lucas van Leyden, na vele eeuwen in het stadhuis te hebben gehangen, op het hoofdaltaar in de Leidse Pieterskerk thuis te horen – al is de discussie daarover nog niet gesloten.

Het streven naar eeuwig leven is universeel. De top van de toenmalige samenleving beschikte over middelen om zich na de dood herkenbaar en gunstig te manifesteren, via grafmonumenten, portretten, wapens, naamsvermeldingen, memoriale missen en vermeldingen bij weldadige stichtingen. De ambachtsman die daar vorm aan gaf, wist mee te liften door zich gelijkwaardig te presenteren met een portret of meer bescheiden met een merk. Steenhouwersmerken komen hiermee in een ander daglicht te staan.

De laatste jaren is de kennis over het organiseren en het verloop van het bouwproces in het verleden enorm toegenomen. Dat onderwerp heeft mij ook geruime tijd bezighouden, maar eenzijdige belangstelling voor het functionele doet de intentie van de opdrachtgevers wellicht tekort. Bij nadere beschouwing blijken middeleeuwse kunst en architectuur te zinderen van betekenissen. We zullen hier settings bespreken waarin het Laatste Oordeel een centrale rol speelt, met voorbeelden zowel uit het binnen- als buitenland. Ogenscheinlijk ondergeschikte onderdelen blijken soms verrassend veel bij te dragen aan de symboliek van het geheel. Het gaat om bekende hoogtepunten uit de kunstgeschiedenis, maar ook om vondsten in onbekende en aangetaste situaties, onderweg van Zweden naar Spanje. Deze keer zijn we met een ruime boog om Italië heenge trokken, dankzij Jacob Burckhardt,¹ omdat het realistisch uitbeelden van mensen als individuen ouder is dan de Renaissance en evenmin iets met de wedergeboorte van de klassieke oudheid te maken heeft. De benaming *Middeleeuwen* is daarom misplaatst, omdat in deze periode het *Fundament* van de Europese samenleving en cultuur gelegd is.

Dirk J. de Vries, voorjaar 2014

HERKENBAAR OF ANONIEM?

Met het oog op het Laatste Oordeel was het voor de middeleeuwse mens van het grootste belang om door God herkend te worden. In de kerk hadden rijken daartoe meer mogelijkheden dan minder vermogenden, die buiten kwamen te liggen of zelfs anoniem begraven werden. Allen streefden naar onsterfelijkheid, zelfs als van het lichaam weinig meer over was: “Op bevel van God worden de lijven en leden van de mensen die eens door wilde dieren, vogels en vissen werden verslonden, weer verzameld, opdat de ongekwetste leden van de heiligen uit de op zichzelf intacte menselijke substantie kunnen verrijzen”, aldus Herrad von Landsberg in de twaalfde eeuw.²

Een kerk is zowel een gedenkplaats van het Christusoffer als van de doden die er begraven liggen, in afwachting van de Jongste Dag. Uit de gedachte “dattet een ewych werck mach bliven” spreekt zowel de intentie van de gelovige mens als de huidige opvatting dat wij voor onze monumenten moeten blijven zorgen.

De eerste stap om het hiernamaals te verwerven, was de doop om zo in Gods hand en boek te worden bijgeschreven: “Voorwaar, voorwaar, ik zeg u, tenzij iemand geboren is uit water en geest, kan hij het Koninkrijk Gods niet binnengaan” (Joh. 3:5). Piet Leupen stelt: “De doop krijgt slechts zin in relatie tot het komende rijk. Hij is in essentie het zegel waarmee de uitgekozenen getekend zijn. Wie wil intreden in dit koninkrijk heeft dit vrijgeleide nodig”.³ Pasgeborenen of dopelingen worden anoniem en naakt afgebeeld en in die hoedanigheid keren ze weer terug tijdens het Laatste Oordeel. De doop en de eucharistie zijn de oudste en primaire sacramenten of genademiddelen om de tijdreis op aarde te volbrengen.⁴

De tweede stap was het verrichten van goede werken tijdens het leven. Die kwamen de behoeftige medemens en de kerk ten goede, variërend van een kleine offergave of verdienste tot een jaarlijkse brooduitdeling, het stichten van een klooster, armenhuis, altaar of kapel. De derde stap werd ingegeven door de zorg om het lot van de ziel. De

1 Echtpaar in biddende, smekende houding, stichters van een devote voorstelling met de (aanzienlijk grotere) heilige Dominicus op de achtergrond: *Salva . nos . domine . ihu*, ‘red ons heer Jezus’

Museu Nacional d’Art de Catalunya, MNAC, Barcelona

2 Alvaro Sanchez, Johannes de Doper, tweede helft vijftiende eeuw. Detail van het schilderij met een portret van de stichter Ivan de la Perre, wiens naam op het vel geschreven staat, leesbaar voor de aanzienlijk groter afgebeelde heilige

Groeningemuseum, Brugge



1



2

opdracht om tot in eeuwigheid te laten bidden voor het zielenheil van de overledene in de kerk waar hij of zij ligt begraven, hoort daarbij.

Regelmatig komen we namen, wapens en portretten van stichters tegen op gebouwen, altaren, glasramen, schilderijen, graven en dergelijke. Zulke representaties zijn later nog wel eens geïnterpreteerd als vormen van zelfverheerlijking, maar het ging in wezen om een boodschap voor God.

Het op God gericht zijn komt in de religieuze context tot uiting in een deemoedige houding van de stichters. Als het gaat om portretten, dan werden stichters altijd kleiner afgebeeld dan de heiligen, Maria of Christus. Dat heeft niets te maken met gebrekkige beheersing van perspectief of proportie. Het is een manifestatie van vrijwillige onderschikking en afhankelijkheid ten opzichte van de uitgebeelde heiligen (afb. 1 en 2). Ook heiligen zijn ooit zelf mens geweest en daarom deden kunstenaars hun uiterste best om aan imaginaire en contemporaine personen alle trekken van mense-

lijkheid en emotie mee te geven.

Welke mogelijkheden waren er om de thans nog levende, maar weldra dode stichters en verrichters van goede werken te identificeren? De rijkste en machtigste groep binnen de toenmalige samenleving was de adel: landheren, prelaten en stedelijke edelen waren gewend zich op allerlei plekken te laten vereeuwigen. Dat kan zijn in alle waardigheid, met bijbehorende kledij of als een zojuist afgelegde dode, halfnaakt in een lijkwade, dan wel geheel naakt, als ziel van de gestorvene.

Op afbeeldingen van het Laatste Oordeel zien we steeds blote mensen die uit hun graven opstaan om het Godsoordeel te ondergaan (afb. 3). Het oordeel wordt namelijk geveld zonder aanzien des persoons. Omgekeerd drukte kleding niet alleen de waardigheid van een persoon uit maar vaak ook meer specifiek zijn of haar precieze hoedanigheid of beroep. In diverse stadskeuren staat vermeld dat gewone mensen zich niet in kleren mochten vertonen die voorbehouden waren aan de adel. Op bijzondere

3 'Resurrecció dels morts', tweede helft dertiende eeuw, fragment van een muurschildering, oorspronkelijk in de Església de Sant Pau, Casseres Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (Sp.)





kleding rustte een groter taboe dan op naaktheid; men sliep doorgaans bloot, men ging gezamenlijk naar toiletten en naar stoven (badhuizen). Wederdopers gaven zich op godsdienstige gronden collectief over aan naaktloperij. Joden en christenen werden en worden naakt, respectievelijk in een lijkwade gewikkeld in een eenvoudige planken kist begraven: "Naakt ben ik uit mijner moeder buik gekomen, en naakt zal ik daarhenen wederkeren" (Job, I, 21).

Degenen die op de Jongste Dag naar de hel worden afgevoerd blijven naakt, want dan voelen ze de vlammen van het vuur en de tanden van verscheurende monsters des te beter. De uitverkorenen worden echter door de engelen in een wit habijt gestoken (afb. 4) en treden gelukkig glimlachend de hemel binnen.

Uit de late Middeleeuwen en Renaissance stammen afschrikwekkende voorstellingen van dode mensen die zich richten tot de levenden: "Mens, gedenk te sterven". Deze 'mode' lijkt een belangrijke impuls te hebben gekregen door de pest die rond het mid-

den van de veertiende eeuw in Europa woedde.⁵ Het is een vermaning om goed te leven, want eens zult gij tot stof wederkeren en blijft er hooguit een skelet, doodshoofd of halfvergaan lichaam over. Deze boodschap is nadrukkelijk wèl bedoeld voor andere mensen.

Indien het om afbeeldingen van gestorvenen gaat in afwachting van het Laatste Oordeel, hebben we echter met portretten te maken. Tussen de eerste dood en het Laatste Oordeel leeft de ziel van de mens voort en wordt deze dikwijls uitgebeeld als een kleine naakte gestalte. In het stadium tussen het 'voorlopige oordeel' direct na het overlijden en het Laatste Oordeel aan het einde der tijden, wordt ter identificatie naar de realistische, 'optimale' staat van de individuele mens verwezen. Tot in de veertiende eeuw was het de gewoonte om gestorvenen op een leeftijd van ongeveer drieëndertig jaar uit te beelden, de leeftijd waarop Christus is gestorven.⁶ Het ware gelaat, de Vera Icon van Christus geeft dat moment weer en in navolging daarvan hebben kunstenaars

4 Jan Provoost, detail van het Laatste Oordeel, 1525. Hier worden de uitverkorenen gekleed: *APROPIN-CATE VOS ELECTI: 'Denk aan de voorbereiding, gij uitverkorenen'* Groeningemuseum, Brugge

5 Platgetreden dubbelgraf van donkere Belgische hardsteen, aanwezig in de Pieterskerk te Leiden met de afgelegde, naakte gestalten van Floris van Boschuisen († 1474) links en Hillegonde Spruyt van Kriekenbeek rechts



5



6

6 Twee engelen dragen de ziel van de overledene in de vorm van een kleine naakte gestalte. Graftombe van Beata Urraca Lopez de Haro, dertiende eeuw (zijkapel van de vrouwenabdij te Canas (Sp.))

zichzelf op soortgelijke wijze geportretteerd, denk bijvoorbeeld aan Albrecht Dürer als Christus in het veronderstelde 'eindjaar' 1500.⁷

Eén van de oudste zerken in de Leidse Pieterskerk is sterk afgesleten en vertoont twee naakte figuren (afb. 5): Floris van Boschuyzen († 1474 links) en zijn echtgenote Hillegonde Spruyt van Kriekenbeeck met lang haar (rechts): "Van opzij is aan wat er rest van hun beider uitgeteerde ribbenkasten duidelijk af te lezen dat zij als skeletten dan wel halfverteerde lijken zijn weergegeven".⁸

Die versie van het afbeelden van doden bestond zoals gezegd ook, maar in tegenspraak met het citaat gaat het om de naakt afgebeelde, dode personen op het moment van afleggen. Dit blijkt uit de positie van de handen voor de geslachtsdelen of in de vorm van gekruiste armen over de schoot, zoals dode lichamen dikwijls worden aangetroffen, bijvoorbeeld de mummies van Wiuwert. Het weergeven van personen naakt, of als dode ('transi') in een lijkwade kan een bewuste keuze zijn af te zien van aardse tekenen van welstand en aanzien, als voorbereiding op het Laatste Oordeel.

Naakt maar dan klein, jeugdig en levendig zijn de zielen van personen die afgebeeld worden op grafmonumenten (afb. 6). In die vorm lijken ze anoniem, eveneens ontdaan van hun aardse tekenen van waardigheid, maar toch herkenbaar voor de Rechter en opgetekend in Het Boek des Levens. Dit verzegelde boek wordt bij het Laatste Oordeel geopend en de namen van de rechtvaardigen geopenbaard.⁹ "SIGNATUR LIBER VITAE" luidt het opschrift van het open boek dat een engel op het tympaan van Conques (Fr.) vasthoudt (afb. 7). Dat 'signatur' duidt op het sacramentele bezegelen en bevestigen van degenen die zijn bijgeschreven en uitverkoren.¹⁰

Het waren steeds de hogere standen die het zich konden veroorloven om opdrachten voor dit soort grafstenen en -monumenten te verlenen. Zij bedienden zich van het

meest exclusieve middel om zich te identificeren: het adelswapen. Het gebruik ervan was en is aan strikte regels gebonden. Het wapenschild verwijst *a priori* naar adeldom, de specifieke invulling maakte het geslacht en de persoon herkenbaar. Naast het wapen was en is de toevoeging van de persoonsnaam of initialen plus de datum van overlijden voor geletterden een extra middel om identificatie mogelijk te maken. De zorgvuldige wijze waarop dit werd uitgevoerd, maakte het bovendien mogelijk om familiegeschiedenissen te bestuderen. Van koningen en keizers was die wel bekend, maar gaandeweg kwam de lagere adel en ook de burgerij in beeld. Rechtskundigen zoals Arnoldus Buchelius hielden zich daarmee in de zestiende eeuw bezig, later kwamen er historische genootschappen en begin twintigste eeuw werden grafzerken systematisch als erfgoed geïnventariseerd, zoals bijvoorbeeld door Bloys van Treslong Prins.¹¹ Deze eerste vormen van oudheidkundig en genealogisch onderzoek stoelden in belangrijke mate op de aanwezigheid van familiewapens in glas-in-loodramen en teksten op grafmonumenten en -zerken in kerken.

Naast het aanbrengen van namen en wapens was de portretmatige uitbeelding van de stichter(s) een derde mogelijkheid om herkend te worden. De realistische weergave van het gelaat wordt in de Middeleeuwen steeds belangrijker en overtuigender, evenals de uitbeelding van iemands gemoed. Het hoofd, de expressie en de houding zijn daarbij van doorslaggevend belang. In religieuze context worden stichters in een afhankelijke en devote houding weergegeven: knielend met de handen gevouwen, een gebedsboek of andere attributen vasthoudend, de ogen opengesperd, recht vooruit of omhoog kijkend. Het geloof in de opstanding van de doden is gekoppeld aan de oproep aan de hele mensheid om zich bij het einde der tijden in beweging te zetten om God *face à face* te aanschouwen, "want, op het ogenblik



7 Engel met het verzegelde Levensboek, dat bij het Laatste Oordeel geopend wordt: SIGNATUR LIBER VITAE. Detail van het vroeg-twaalfde-eeuwse westportaal van de abdijkerk Ste.-Foy te Conques (Fr.)

dat de ogen zich sluiten voor het leven op aarde, openen zij zich voor de schitterende aanblik van God: gedurende zijn hele aardse bestaan moet het gelaat van de mens zich richten op het kunnen weerspiegelen van Gods glorie".¹² In het Oude Testament wordt overigens al naar de wederopstanding verwezen, bijvoorbeeld door Jona en Job.

Het aanbreken van de Jongste Dag, zoals uitvoerig beschreven in de Openbaring van Johannes, gaat gepaard met het ontwaken uit de dodenslaap en het openen van de ogen, want "de ogen zijn de spiegels van de ziel", die gewogen zal worden. Portretten in het kader van de heilsverwachting, in een religieuze context maar ook wel daarbuiten, zijn dus niet gericht op de medemens, tijdgenoten of latere geslachten, maar primair op de verschijning van Christus de Rechter. Omgekeerd aanschouwt hij met open blik de opgestane mensen om daarbij het oordeel uit te spreken, zoals te zien is boven het centrale portaal van de kathedraal in Amiens (afb. 8). Ogen kregen eerder diepte door middel van geboorde gaatjes (afb. 9),

maar in Amiens zijn ze nog realistischer weergegeven met behulp van verf, zoals ook in de handpalmen aangebrachte bloedspatten, de stigmata, wonden die zijn ontstaan als gevolg van de kruisiging.¹³

Bij het Laatste Oordeel wordt dikwijls ook verwezen naar de kruisiging van Christus, die in Amiens blijkt uit de getoonde wonden en de instrumenten van de passie die begeleidende engelen meedragen. De ultieme verwijzing naar en de herdenking van het lijden van Christus vindt echter plaats op het hoofdaltaar tijdens de eucharistie, de viering van het misoffer. Dit verklaart waarom het Laatste Oordeel zowel bij de westelijke ingang van de kerk alsook in de omgeving van het koor en het hoogaltaar kan zijn gesitueerd.

DRAGERS VAN HET HOGERE DOEL

In en aan gebouwen uit de late Middeleeuwen komen menselijke figuren voor die optreden als drager en steunpunt van een kosmisch of wezenlijk architectonisch ele-

8 Tronende Christus de Rechter centraal in het middenportaal van de Notre-Dame te Amiens, tweede kwart dertiende eeuw. De anatomie van het beeld is verrassend realistisch en is aanvankelijk bont beschilderd geweest. Daarbij horen ook de (opgehaalde) ogen en het bloed dat uit de wonden, de stigmata, in de geopende handen stroomt

Foto: Patrick Müller, in Amiens La cathédrale Notre-Dame, Paris 2003

9 Bouwmeester of atlant? Inwendig aangebracht tegen de westgevel van de S. Foy te Conques, uit circa 1100. De persoon draagt een soort pilonen met kapitelen, die tevens fungeren als steun voor een rondboog boven zijn hoofd. De diepte van de ogen wordt gesuggereerd door geboorde gaatjes

10 Inwendig tegen de westgevel van de abdij te Conques staat een tweede drager van een boog die direct rust op de handen van de atlant of bouwmeester die gebukt gaat onder de last met een pijnlijk vertrokken gezicht



8



9



10

ment of van een heilige. Zo geven ze te kennen onderschikt en dienstbaar te zijn aan hetgeen zij schragen. De mythische held Atlas of de atlanten kunnen die rol op zich nemen, maar het kunnen ook de bouwers zijn. Inwendig, tegen de westelijke eindgevel van het schip in de abdijkerk van Conques bevinden zich aan weerskanten figuren die in een gidsje atlanten worden genoemd,¹⁴ maar volgens een rondleider zijn het mogelijk de bouwers die gebukt gaan onder de last van de stenen (afb. 9 en 10).

Ambachtslieden konden zich identificeren met de rol van de atlanten in de verwachting dat zij, als dragers en zwoegers tijdens het bouwen, op de Jongste Dag de barmhartigheid van God mogen ontvangen als beloning.¹⁵ Meer algemeen kan gebukt gaan onder lasten ook met zonde en boetedoening te maken hebben, waarvan de uitgebeelde figuren met gepijnigde gezichten lijken te getuigen.¹⁶

Een bekende religieuze duiding doet zich voor in de koorpartij van menige middel-eeuwse kerk. In getal en uitmonstering sym-

boliseren de koorpijlers immers de twaalf apostelen, die daar vaak in beeldhouwde of geschilderde vorm zijn aangebracht. Zij fungeren letterlijk en figuurlijk als dragers van het kerkgebouw, waarvan Christus de sluitsteen is, gebouwd op “het fundament der apostelen en profeten waarvan Jezus Christus de uiterste hoeksteen is op welke het gehele gebouw bekwapelijk samengevoegd zijnde opwast tot een heilige tempel” (Efeze 2:18-22). Dikwijls zien we Christus dan ook weergegeven op de sluitsteen van het koorgewelf.

Gewelfribben vormen verbindingslijnen die net als bogen ontspruiten aan kapitelen en kraagstenen, voorzien van profielen, bladwerk of figuratieve versieringen. Vanaf circa 1300 kennen we zogenaamde samengestelde balklagen. De zware moerbalken dragen daarbij de lichtere ‘ribben’ (kinderbalken) en zijn zelf opgelegd op consoles van hout of steen. Deze kunnen voorzien zijn van een figuratieve versiering. In het midden van de vijftiende eeuw werden zowel in de raadszaal van het Zwolse stad-

11 Console onder een moerbalk, in 1447 gesneden door meester Johan van Campen in de Schepenzaal van het stadhuis te Zwolle, hier met een mannetje in de vorm van een steengooyer

12 Op de moerbalken in de Schepenzaal van het stadhuis te Zwolle werden in 1451 totaal negentien vergulde zonnen en zilveren manen aangebracht, die de rechtspraak onder de open lucht representeren en/of fungeren als symbolen van Christus en Maria. Er zijn twee geelkoperen kaarsenkronen aan de moerbalken bevestigd, ieder voorzien van een Mariabeeldje met Kind



11



12

huis (1447) als in het nabij gelegen 'Huis met de hoofden', dendrochronologisch op 1464 gedateerde, kunstig gesneden mannetjes aangebracht. De vijf exemplaren in het laatstgenoemde pand dragen exotische kleren en in hun handen banderollen, die mogelijk oorspronkelijk voorzien waren van teksten en rijke polychromie.¹⁷ In die vorm en als dragers van banderollen kunnen we ze interpreteren als profeten die in christelijke context dikwijls een rol hebben als voorbode van wat zich later in het Nieuwe Testament aandient.

In het raadhuis worden de consoles in de middeleeuwse rekeningen 'bassen' genoemd. De figuurtjes daarop zijn geen profeten maar narren, muzikanten, stengooiers, jongleurs en schilddraggers met tulbanden en baarden (afb. 11). Misschien beelden ze lage, zondige frivoliteiten uit, net als monsters, aardse beestjes en 'Grinköpfke', die wellicht ingezet werden ter afwering van het kwaad of om een contrast met het hoog verhevene te bewerkstelligen.¹⁸ Iedere moerbalk in de raadszaal is in het midden op alle

zichtvlakken namelijk voorzien van vergulde zonnen en zilveren manen in reliëf, oorspronkelijk ook met sterren (afb. 12). De aanwezigheid van die hemellichamen laat zich verklaren omdat vanouds onder de blote hemel recht werd gesproken in raads- of schepenzalen. Hier treffen we meestal een afbeelding van het Laatste Oordeel aan. Zowel bij deze belangrijke gebeurtenis als bij de kruisiging van Christus is de hele schepping, inclusief de zon en de maan getuige.¹⁹ In de context van dit stadhuis zijn de hemellichamen wellicht ook symbolen voor Christus en Maria,²⁰ tegenpolen dus van de onderliggende monsters en de frivoliteiten. Aan de moerbalken hangen bovendien twee middeleeuwse, geelkoperen kaarsenkronen. Te midden van dubbele rijen armen met lover, die zestien blakers met kaarsen dragen, wordt ieder exemplaar bekroond door een beeldje van Maria met Kind op een maansikkel. Het staat in een stralenkrans (de 'mulier amicta sole', van een vrouw die zich kleedt met de zon volgens Openbaringen), een echo als het ware

13 Buste van een man, stichter van koor die gebukt gaat onder de last van het gewelf dat via een kapiteel en colonnet op hem rust? Noordzijde koor Calixtuskerk te Groenlo, circa 1442

14 Buste van een vrouw die een bidsnoer vasthoudt; de vrouw van de stichter? Zuidzijde koor met de in de Calixtuskerk te Groenlo, circa 1442



13



14

van de brandende kaarsen daaromheen. Onderaan de kroon hangt een monsterkopje met ring. In liturgische context gold licht als overwinning op de duisternis en het kwaad, ofwel als symbool voor verlossing en eeuwig leven.²¹

De aankleding ging destijds nog verder omdat schildermeester Marten voorstellingen van de stedelijke schutspatroun Michael en engelen boven een trap had aangebracht.²² In 1560, nog juist vóór de Reformatie, ontwierp de Kamper beeldsnijder Jelis Jelissen een nimmer uitgevoerd schouwstuk voor de raadszaal, met als centraal element de voorstelling van het Laatste Oordeel.²³

Het koor van de middeleeuwse Calixtuskerk te Groenlo is gebouwd omstreeks 1442, zo blijkt uit dendrochronologisch onderzoek van de kap.²⁴ Inwendig, vrij laag onder de colonetten en gordelboog, waarmee de koorluiting begint, bevinden zich tamelijk forse busten van een man aan de noordzijde en daar tegenover een vrouw aan de zuidkant (afb. 13 en 14). Hij zit gehurkt met een muts op, “waarbij het hoofd van de man wat die-

per tussen de schouders zakt, alsof hij een zwaardere last draagt”.²⁵ Dit doet denken aan de eerder genoemde atlanten c.q. bouwmeesters. De handen van beide figuren zijn naar verhouding nogal klein uitgevallen waarbij die van haar een bidsnoer vasthouden. Een historische verklaring voor de aanwezigheid van deze personen ontbreekt, evenals oude grafstenen waarmee ze mogelijk in verband te brengen zijn. Gelet op de dispositie van de man links en de vrouw rechts, zou het om portretten van stichters of begunstigers kunnen gaan, in afwachting van het Laatste Oordeel.²⁶

Boven de toegangsdeur van Nieuwe Gracht 20 te Utrecht bevindt zich een uitkragende profiellijst die ontspruit aan twee kraagsteentjes. We weten dat dit bouwdeel in 1519-20 werd opgetrokken in opdracht van bisschoppelijk rentmeester Berend Uteneng en zijn vrouw Johanna Overdevecht, wiens familie eerder op deze plek in Utrecht woonde.²⁷ Hoewel het beeldhouwwerk in Naamse steen niet van de hoogste kwaliteit is, menen we in de koppen onder

15 Natuurstenen toegangspoor tot de binnenplaats en woning van bisschoppelijk rentmeester Berend Uteneng, Nieuwe Gracht 20 te Utrecht, onderdeel van de ondiepe, representatieve vleugel, die in 1520 aan de woning werd toegevoegd. Centraal bovenin Sint Maarten op een boog die gedragen wordt door twee personen



15



16



17

16 Linker kraagsteen met (waarschijnlijk) het portret van bisschoppelijk rentmeester Berend Uteneng, Nieuwe Gracht 20 Utrecht

17 Rechter kraagsteen met mogelijk het portret van Berends vrouw Johanna Overdevecht wier familie eerder een huis op dit perceel, Nieuwe Gracht 20 Utrecht, bezat

de kraagstenen de portretten van Berend (links) en Johanna (rechts) te zien (afb. 15-17). Het op deze wijze positioneren van man en vrouw is bekend van grafzerken en waarschijnlijk eveneens bedoeld om zo het Laatste Oordeel af te wachten. Zij worden door de boog met elkaar verbonden en dragen het hoger geplaatste motief, waaraan zij zich ondergeschikt en dienstbaar weten. Dat is een beeld van Sint Maarten te paard, de patroonheilige van stad en Sticht Utrecht, het territorium dat toen nog onder het wereldlijk gezag van de Utrechtse bisschop viel. Belastinginner Berend Uteneng bekleedde een hoog ambt, maar wist zich ondergeschikt aan de patroonheilige. Het gaat daarbij niet om de persoon van de bisschop – wisselend en dikwijls speelbal van politieke intriges – maar om het ideële symbool van het bisdom.

Vele huizen in Europa bevatten familiewapens en (portret)koppen, dikwijls aangebracht bij de toegangsdeur, zoals in Utrecht, of boven vensters zoals in Barcelona en de nabij gelede stad Vic. Hier bevindt zich onder de rechte profiellijst van een zestiende-eeuws venster op de verdieping een zestal hoofden (afb. 18). Prominent vooraan de buste van een man met baard links en die van een vrouw rechts. Bij soortgelijke vensters van diverse stadspaleizen in Barcelona blijkt de identiteit van de personen uit de (gedeelde) familiewapens die midden op de latei zijn aangebracht. Meer naar binnen/achteren zien we in Vic een viertal kleinere kopjes, twee aan iedere zijde. Het lijkt wel of er veren rond de hoofdjes aangebracht zijn: zijn dit engelen, jong gestorven kinderen van het echtpaar?²⁸ Hierop komen we later terug.

Een ander sprekend voorbeeld is de opstelling van het sacramentshuis in de St. Lorenzkirche te Nürnberg, dat omstreeks 1495 gereed moet zijn gekomen. Hier vinden we het fijnste laatgotische beeldhouwwerk waarvan de makers en de opdrachtsituatie bekend zijn. Het gaat om werk van Adam

Kraft, die zichzelf levensecht en groot heeft uitgebeeld (afb. 19) en daarnaast even grote beelden van zijn medewerkers, gerepresenteerd door een leerjongen en een oudere gezel. Alle zijn levensechte, geportretteerde personen, tevens de kenmerkende drie standen binnen het ambacht: leerling, gezel en meester, die een wereldlijke drie-eenheid vormen. Volgens kunsthistorica Corine Schleif gaan deze steenhouwers een dialoog aan met de toeschouwer, zij “trekken de toeschouwer aan en eisen zijn aandacht [...] en spreken de toeschouwer van mens tot mens aan”.²⁹

Mijns inziens spreken deze figuren niet de toeschouwer, maar God aan. In het sacramentshuis bevindt zich het Allerheiligste, dat wordt gedragen door de drie steenhouwers, in geknielde houding, zoals het betaamt in Gods nabijheid. Voor katholieken is het nog steeds gebruikelijk om te knielen voor het Heilig Sacrament, dat wil zeggen voor het sacramentshuis of tabernakel, waar de hosties bewaard worden en waar permanent een olielampje brandt.

De confrontatie met God is opnieuw aan de orde als deze – inmiddels gestorven – personen zich moeten verantwoorden bij het Laatste Oordeel. Zij hopen en verwachten natuurlijk dat de bijdrage aan de uitmonstering van Gods huis in hun voordeel zal werken en dat Christus hen als zodanig zal herkennen bij het Laatste Oordeel. Daarom is identificatie door middel van levensechte portretten zo belangrijk. Onder de adel en welgestelde burgerij kwam dit in de mode, zoals we Groenlo zagen, maar voor de ambachtslieden was dit alleen voor de top, voor slechts enkele begenadigde meesters, weggelegd.

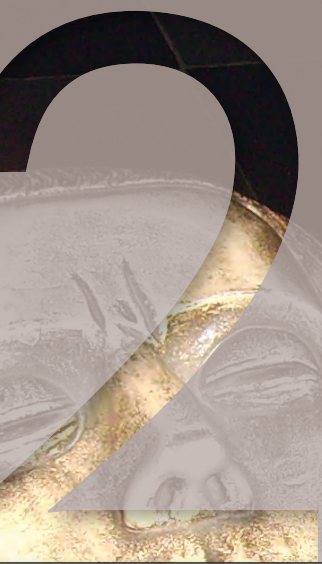


18



19 Sacramentshuis uit circa 1495 in de Lorenzkirche te Nürnberg, gedragen door de drie standen van het steenhouwersambacht, hier meester Adam Kraft in geknielde houding met houten steenhouwershamer en beitel voor het fijnere werk

18 Venster op de verdieping met rechte latei en profiellijst, die links wordt gedragen door de buste van een man en rechts door een vrouw. Meer naar achteren bevinden zich vier door veren/vleugels omgeven kopjes van engelen of jong gestorven kinderen, zestiende eeuw. Casa Sant Miguel dels Sants Residencia des noies) te Vic (Sp.)



Portretten en de noordelijke Renaissance

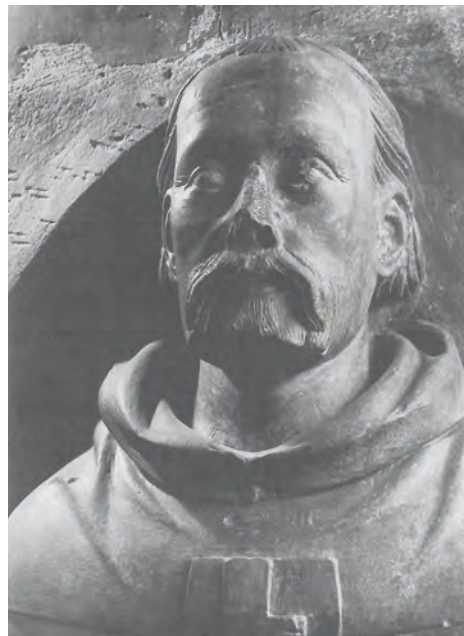
In Keulen was in 1978 een grote tentoonstelling over de architectuur en kunst ten tijde van de steenhoudersfamilie Parler te zien, die rijk geïllustreerde catalogi opleverde.³⁰ Peter Parler werd als 23-jarige in 1356 of eerder aangesteld als bouwmeester van de St.-Vitusdom te Praag en werkte daar tot aan zijn dood in 1399. Intrigerend is de reeks van levensechte portretbustes aldaar in het triforium van het koor. Te midden van koningen en prelaten staat een buste waarvan wordt aangenomen dat het een zelfportret van Peter Parler is (afb. 20). Het kan echter ook een memoriaal portret zijn dat gemaakt werd door zijn opvolgers, omdat van zijn voorganger ook een buste te zien is. Hoewel de bijbehorende inscriptie beschadigd is, blijkt Peters identiteit uit de gereconstrueerde vermelding “petrus henrici parleri de colonia”, evenals uit het steenhoudersmerk in de vorm van een zigzag, de ‘Parlerpfahl’, die op een wapenschildje op zijn borst te zien is.³¹ De serie portretbustes bevindt zich op een strategisch punt, technisch gezien, namelijk onder de aanzetten van de pijlers van de koorlantaarn, maar is vanuit de kerk niet te zien. De basis van de bustes valt samen met de aanzet van de pijlers, zoals op versierde consoles de aanzetten van gewelfribben kunnen rusten. In tegenstelling tot de doden die in de grafmonumenten van de koorkapellen begraven liggen, heeft de serie portretten in het triforium te maken met levenden of zojuist gestorvenen die bijgedragen hebben aan de nieuwbouw van de kathedraal: “Zij nodigen latere stichters en bouwmeesters uit hetzelfde als zij te doen; zij waren het zichtbare bewijs dat de stichters de hemelse beloning kregen omdat het triforium in de kathedraal de hemel representeert”.³²

Dat laatste mag zo zijn, maar in de vrijwel onzichtbare positionering richten de portretten zich niet zozeer tot hun opvolgers en konden ze evenmin op voorhand een hemelse beloning claimen. Ze zijn mijns inziens met hun opengesperde ogen zojuist

ontwaakt uit de dodenslaap en hopen op toelating tot de hemel. Aan de buitenkant van het koor zijn de beeltenissen aangebracht van Christus, Maria en diverse heiligen, dicht boven de bustes van de keizerlijke familie, die daarmee toch enige afstand neemt tot de bisschoppen en de bouwmeesters.

De rol en de positie van de opdrachtgever mogen niet onderschat worden. Met het oog op het Laatste Oordeel blijkt uit diverse situaties dat de bouwmeester echter een nagenoeg gelijkwaardige positie gegund werd als de opdrachtgever. Dat is bijvoorbeeld te zien aan de portretkoppen op bladwerkkapitelen in de cisterciënzer kloosterkerk van Maulbronn. Uit de bijbehorende inschriften komt naar voren dat het om het gelaat van prior Walther en dat van bouwmeester Rosen Schophelin moet gaan.³³

In zekere zin zijn ze primitief, maar onmiskenbaar dankzij de bijschriften, is het gelaat van de opdrachtgever even groot en op dezelfde hoogte aangebracht als dat van de steenhouwer. Het zal met wederzijds



20 Portret van Peter Parler in de St.-Vitusdom te Praag, temidden van tijdgenoten, van beneden af onzichtbaar aangebracht in het triforium van het koor

Foto: uit *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400*, Köln 1978

waardering, met de bouwopgave en de gezamenlijke hoop op het hiernamaals te maken hebben gehad. De portretten zijn realistisch en identificerend, in het geval van Peter Parler nog eens benadrukt door middel van een naamsvermelding en het meesterteken. Anton Legner vraagt zich af of de kunste-

naar, de middeleeuwse *artifex*, zichzelf zo heeft gepositioneerd: "Uit de voorstellingen blijkt zelden of de uitbeelding daadwerkelijk door de kunstenaar zelf is vervaardigd of dat deze door anderen gemaakt is. Dikwijls zijn er goede gronden voor een zelfportret, maar zijn er even veel tegenargumenten die



21 Deemoedige manspersoon afkomstig uit de S. Félix te Gerona, laatste kwart veertiende eeuw museum van de kathedraal, Gerona (Sp.)

daaraan doen twijfelen. Zelfs bij afbeeldingen met inscripties die in de ik-vorm zijn neergezet, is de werkelijke gang van zaken niet altijd te achterhalen”.³⁴ Uit recent onderzoek komt naar voren dat zogenoemde stichters op schilderijen soms ‘naar voren geschoven’ eerbiedwaardige voorouders waren, waarbij de daadwerkelijke opdrachtgevers meer bescheiden op de achtergrond vertoeven.³⁵ In het geval van een geportretteerde bouwmeester betrof het mogelijk dus een voorganger in het ambt.

Het ging – hoe dan ook – om de naturalistische uitbeelding van hun gelaat, niet zozeer van hun lichaam. Daarom volstond de afbeelding van het hoofd, hooguit van de buste. De complete samenhang met een anatomisch correct weergegeven lichaamsdynamiek kwam pas later aan bod, inderdaad onder invloed van de antieke kunst via de herleving van de belangstelling ervoor in Italië, de zogenaamde Renaissance. Die vervolmaking werd en wordt door kunsthistorici zo belangrijk geacht, dat men bij de beter geslaagde exemplaren in het noorden spreekt van een proto- en noordelijke Renaissance. Dat die ter plekke is ontstaan, op grond van andere beweegredenen, op een andere voedingsbodem, wordt nog maar nauwelijks beseft. Volgens vele schrijvers móet de Parlerbuste wel iets met inspiratie uit Italië te maken hebben: “Het principe van de seriematige vervaardiging van de busten en de formele identieke uitvoering van alle onderdelen van de cyclus pleit voor een Italiaanse oorsprong – zoals de afbeelding van busten zelf immers een klassieke vorm van uitbeelden is”.³⁶

Dit uitgangspunt is moeilijk plaatsbaar in de veertiende eeuw. Pogingen om het gelaat, het meest identificerende onderdeel van de mens, realistisch weer te geven, zijn daarentegen aanzienlijk ouder, zoals bij grafmonumenten te zien is.

Herkenbare, geschilderde afbeeldingen of gebeeldhouwde portretkoppen waren in de veertiende eeuw al geruime tijd gang-

baar, niet alleen in Italië. Funerair beeldhouwwerk laat de vernieuwingen en verbeteringen zien. De afgebeelde personen kunnen enerzijds geïdealiseerd jeugdig zijn neergezet, maar vertonen gelijktijdig specifieke, persoonlijke trekken (afb. 21). Het streven naar realistische of herkenbare portretten heeft te maken met de behoefte om zich te identificeren, primair voor God en in de tweede plaats voor medemensen en nakomelingen met als doel te laten bidden voor het zielenheil. Een discussiepunt onder kunsthistorici is of het realistische portret nog verder teruggaat, bijvoorbeeld tot de dertiende eeuw. In zijn achteraf gedrukte colleges over *Tomb Sculpture* spreekt Erwin Panofsky eigenlijk al over ‘portretten’ sinds de elfde eeuw, met een restrictie “– indien ze portretten genoemd mogen worden –”.³⁷ Deze aarzeling wordt door diverse auteurs na hem overgenomen. Inderdaad zijn de vroege voorbeelden dikwijls onpersoonlijk en nogal star qua gezichtsuitdrukking, maar dat neemt niet weg dat de epitaaf van de in 1194 gestorven priester Bruno te Hildesheim een gestileerde gestalte afbeeldt, waarbij toch vermeld staat: “Brunoni . cuius . speciem . monstrat . lapis . iste” (voor Bruno wiens beeltenis deze steen toont) (afb. 22).³⁸ De steen is in drie zones verdeeld: beneden het lichaam van Bruno gehuld in een lijkwade en verzorgd door een zestal tijdgenoten, dan de ziel van Bruno, die in een doek door twee engelen ten hemel gevoerd wordt en bovenin Christus de Rechter en verlosser, die een zegenend gebaar maakt en met zijn linkerhand een boek vasthoudt waarop staat: “Venite bened(icti) patris mei” (komt gij, gezegenden, van mijn Vader).³⁹ Ter weerszijden van het hoofd van Christus staan de Griekse alfa en omega, elke letter wordt bekroond door een kruisje.

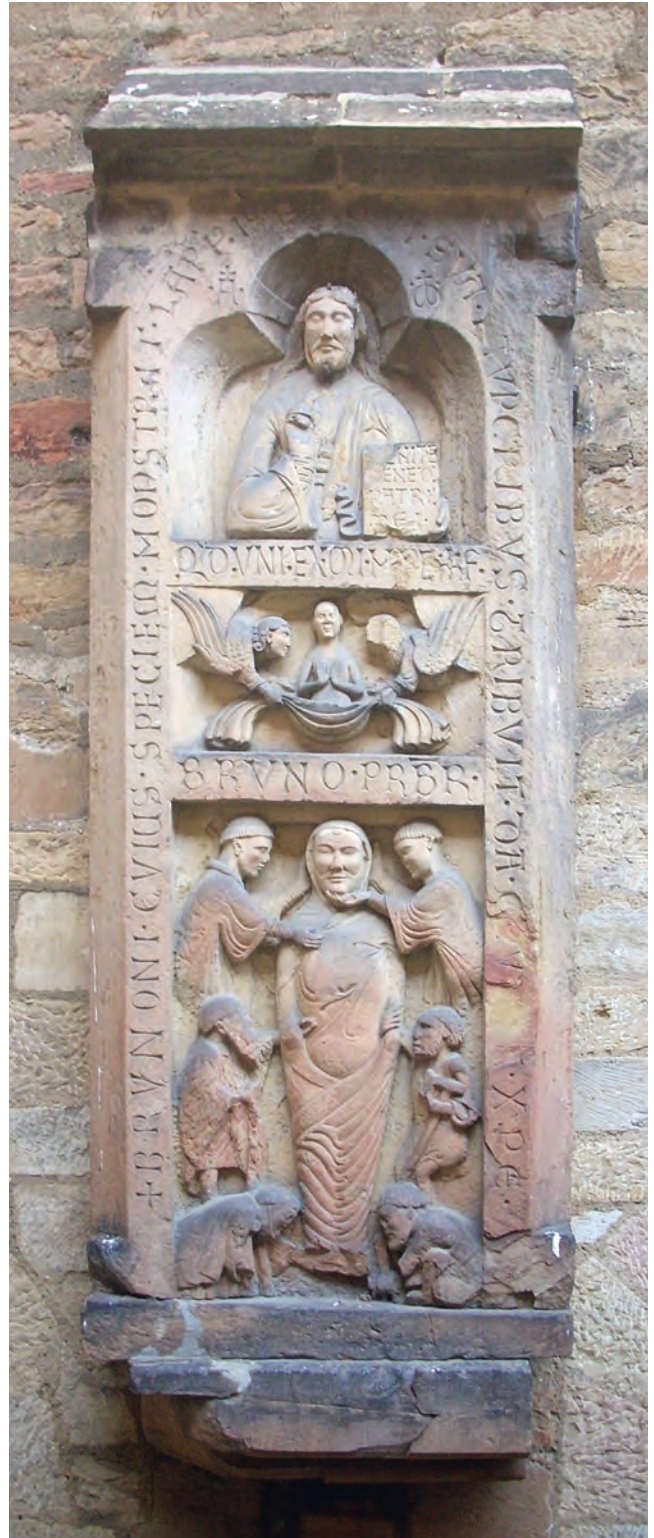
Het is vreemd dat Panofsky verderop in zijn betoog het portretmatige van personen op graven alsnog relateert: “Meeste van deze referenties naar de kwaliteiten en prestaties van de overledene zijn evenwel ‘ver-

heffend' en hebben een institutioneel in plaats van persoonlijk karakter. De status van de familie was in essentie belangrijker dan de verdiensten van individuele leden, vandaar de nadruk op de heraldiek die vanaf de vijftiende eeuw het portret soms geheel verving".⁴⁰

Ik zou daar tegenover willen stellen dat het wel om individuen ging, personen die zich ongeacht hun afkomst en familie individueel moesten verantwoorden voor Christus. Ze konden op verschillende manieren herkenbaar zijn en blijven: via grafschriften, door middel van hun wapen of huismerk dan wel via een gelijkend portret. Deze middelen kon men of selectief of alle vier gezamenlijk inzetten ter identificatie.

De situering van het graf is gericht op de verschijning van de Rechter in het oosten. Alle christenen lieten zich met de voeten naar het oosten begraven, analoog aan de rijzende zon (Christus-Meliös).⁴¹ Het grafbeeld is in liggende positie ontworpen met de blik gericht op de veronderstelde positie waar de Rechter zal verschijnen. Zo dienen wij een reliëf of sculptuur ook te benaderen. Panofsky verbaast zich over de beheersing van het verkort perspectief als het gaat om de liggende figuur van bisschop Wolfhart von Roth († 1302) in de kathedraal van Augsburg. De geestelijke is met gesloten ogen afgebeeld: "het gezicht en de nek zijn met opzet langer gemaakt, op zo'n manier dat het gelaat van de prelaat zijn serene schoonheid alleen prijsgeeft als de toeschouwer bij de voet van de tombe gaat staan en het op die manier in verkort perspectief waarneemt, een middel dat anticipeert op de methoden van Italiaanse beeldhouwers uit de veertiende eeuw...".⁴² Vervolgens noemt Panofsky een aantal bekende Renaissance-beeldhouwers uit Italië.

Het bewust toegepaste verkorte perspectief in Augsburg was niet een kunstzinnig trucje of het vooruitlopen op de Renaissance maar de consequentie van het standpunt dat de Rechter zou innemen ten opzichte



van de overledene, een extra bewijs voor een autonome ontwikkeling.

Het uit circa 1240 daterende monument in de viering van de Roermondse Munster-of O.L.V.-Kerk geldt als het oudste, dubbele grafportret van Nederland. Het zijn de stichters van deze cisterciënzer vrouwenabdij: Gerard II van Gelre († 1229) en Margaretha van Brabant († 1231) (afb. 23).⁴³ De meest recente restauratie heeft echter twijfel gezaaid over de datering omdat zich een aantal tegenstrijdige kenmerken voordoet, bijvoorbeeld de geloken ogen, de houding en de toegepaste natuursteensoorten. Het grafmonument zou, zo concludeerde men, ook een (gedeeltelijke) kopie uit de zestiende eeuw kunnen zijn.⁴⁴ De gezichten van het grafelijk paar vertonen al individuele trekken, terwijl hun lichamen nog vormeloze cocons zijn, gehuld in stijf geplooid gewaden. Meer algemeen gesproken ziet Panofsky een tegenstelling tussen Italië en Spanje enerzijds, waar de lichamen op graftomben als doden in pastorale afwachting met gesloten ogen worden afgebeeld, en het

noorden van Europa anderzijds, waar zij in volle schoonheid en levend worden voorgesteld.⁴⁵ In die zin zou het grafmonument van Roermond dus in het zuiden van Europa thuishoren en het levendige portret een noordelijke oorsprong moeten hebben.

Twee vergelijkbare, ongeveer even oude grafmonumenten bevinden zich in het koor van de St.-Pieterskerk te Leuven. De tombe van de meest realistisch uitgebeelde persoon is die van graaf Hendrik I van Brabant, die in 1235 stierf (afb. 24).⁴⁶ Hoewel sterk gerestaureerd, lijkt het gelaat toch een herkenbaar portret met opengesperde ogen en zijn er diverse identificerende attributen toegevoegd plus een zorgvuldig uitgevoerd randschrift waarin de naam en het leven van de graaf worden gememoreerd. Deze setting kan in verband gebracht worden met het Laatste Oordeel, omdat de vorst ter hoogte van zijn hoofd begeleid wordt door twee engelen met wierookvaten. De steenhouwer was zo vriendelijk te vermelden dat het in dit geval gaat om “ANGELVS: MICHA[EL]” links en om “ANGEL[US]:

22 Memoriesteen voor de in 1194 overleden priester Bruno in de Dom te Hildesheim wiens beeltenis onderin te zien is. Zijn ziel wordt in het midden door engelen ten hemel gedragen en ontvangen door Christus de Rechter bovenin

Foto: Rabanus Flavus 2009

23 Roermond, Munster- of O.L.V. Kerk, graftombe van Gerard II van Gelre († 1224) en Margaretha van Brabant († 1231) centraal onder de vieringskoepel, beide in statiekleding en met geloken ogen; de hoofden rusten op kussens



23



24

24 Herplaatste en gerestaureerde graftombe van Hendrik I van Brabant († 1235) met open ogen en geflankeerd door de engelen Michael en Rafael, ieder met een wierookvat. Opgesteld in het koor van de Pieterskerk te Leuven

RAPHAEL:" rechts. Dat dit geen standaardopstelling is, bewijst een *Frontal dels Arcàngels* uit de eerste helft van de dertiende eeuw in het MNAC te Barcelona. De twee engelen, die in een sluier de ziel van een overledene dragen, tonen onder de vleugel hun namen: de linker heet "RAFAEL" en bij de rechter engel lezen we "GABRIEL". Flankerende engelen komen regelmatig voor maar blijven meestal anoniem, bijvoorbeeld die aan het hoofdeinde van koning Edward II (1284-1327) in de kathedraal van Gloucester (afb. 25) en die in de beschilderde graven die later ter sprake komen.

In Freckenhorst (Noord-Duitsland) en Varnhem (in het zuidwesten van Zweden) komen ook enkele bijzondere dertiende-eeuwse graftomben met beelden voor.⁴⁷ De kerk van Varnhem is de enige bewaarde cisterciënzer kloosterkerk van Zweden, na een brand in 1253 begunstigd door hertog Birger Jarl, die door en met nazaten op een driemansgraf in reliëf is vereeuwigd, bijgezet in de centrale as van het kerkschip. Inscripties ontbreken, maar men neemt op

goede gronden aan dat Birger linksboven staat afgebeeld met daarnaast rechtsboven zijn zoon, hertog Erik (afb. 26). Beiden houden met hun rechterhand een mantelriem vast en – hoewel ze op de grafplaat liggen – lijken zij ook op een voetstuk te staan. Het dilemma 'liggen of staan' doet zich bij vele graven voor, waarbij het één (hoofd ligt op een kussen) het ander (staand op een voetstuk) niet hoeft uit te sluiten. Sterker: de veronderstelde diagonale positie van de Rechter ten opzichte van het graf maakt beide mogelijkheden vanuit dat perspectief mogelijk. Bijzonderheid in Varnhem is, dat degene die aan het voeteneind van de betrekkelijk kleine grafsteen staat, niet bemerkt dat de steen, volgens oude traditie, naar het hoofdeinde toe zich iets verbreedt, zoals we eveneens bij enkelvoudige graven zien. Iets lager, meer naar voren geplaatst, zien we in Varnhem bovendien het beeld van een vrouw met een kroon: koningin Mechtild, de in 1288 gestorven tweede vrouw van Birger Jarl. Volgens een beschrijving: "De gezichten zijn op vroeg-middelee-



25 Graftombe van koning Edward II († 1327) in de kathedraal van Gloucester. Engelen ondersteunen zijn hoofd en dragen hem ten hemel; op zijn borstkas zijn tal van jongere inkrassingen gemaakt
Foto: 2007
www.thehistory.wordpress.com



27

26 Grafplaat met de drie personen behorend tot het vroege koningshuis van Zweden: Birger Jarl links, hertog Erik rechts en koningin Mechtild († 1288) midden voor. Opgesteld in het schip van Cisterciënzer kloosterkerk te Varnhem, Zweden



26

27 Het kunstenaars-echtpaar Pieter Coecke van Aelst († 1550) en zijn vrouw Mayke Verhulst, mogelijk de schilderes van dit tafereel, met drie kinderhoofdjes in de nis boven hun hoofden
Foto: Kunsthaus, Zürich

uwse, idealiserende wijze weergegeven. Ze tonen wat men destijds als ideale leeftijd voor een mens zag, de eeuwige jeugd zoals de mens zich bij zijn wederopstanding zou moeten kleden. Toch gaat het bij de figuren van de mannen duidelijk om twee verschillende personen".⁴⁸

Uit de nogal complexe vroege geschiedenis van het Zweedse koningshuis komt verder naar voren dat de grondlegger, Birger Jarl, in zijn eerste huwelijk vijf kinderen op jonge leeftijd verloren heeft. Bovenaan, in het midden van de grafplaat zijn vijf hoofdjes afgebeeld in een sluierdoek die aan weerskanten gedragen wordt door een (zwaar beschadigde) engel, boven het hoofd van elke van beide mannen één engel. De hoofdjes worden geïnterpreteerd als zielen die door engelen naar de hemel gedragen worden. In een andere publicatie interpreteert men de drie hoofdjes als de zielen van de drie personen in het graf en de twee terugliggende als die van twee voorouders.⁴⁹ Ook de zielen van volwassenen werden zo vervoerd (zie afb. 6 en 22), maar die zien we doorgaans met hun bovenlichamen afgebeeld.

De kopjes wijzen wellicht dus op jong gestorven kinderen, zoals we eerder zagen op een huisgevel in Vic (afb. 18), vergelijkbaar ook met het latere portret van het kunstenaarsechtpaar Pieter Coecke van Aelst (1502-1550) en zijn echtgenote Mayke Verhulst (afb. 27). Zij was een ervaren schilderes en vervaardigde mogelijk ook dit dubbelportret met haar man Pieter na diens dood, omdat zijn rechterhand op een schedel rust. In een nis, bovenin de voorstelling verheffen zich drie kinderhoofdjes, waarvan één naar beneden blik. Die twee die omhoogkijken zijn waarschijnlijk de jonggestorven kinderen Paul en Catherina, die in hetzelfde jaar als hun vader zijn overleden.⁵⁰ Deze voorbeelden in geschilderde en gebeeldhouwde vorm laten zien dat men grote waarde hechtte aan de gezins- en familieband, waarbij min of meer anoniem toegevoegde

jonggestorven kinderen niet vergeten werden.

Het laatstgenoemde portret getuigt wat de volwassenen betreft van perfectie in expressie en individualiteit en de hoofden zijn ook hier het meest identificerende deel van de voorstelling. Ten gevolge van de in die tijd gangbare zwarte kledij, zien we van de lichamen alleen de contouren. Beeldhouwers en schilders werden gaandeweg beter in het driedimensionaal weergeven, waarbij bijvoorbeeld ook de handen en de rest van het lichaam steeds realistischer uitgebeeld werden. Dat ging heel geleidelijk, niet overal even snel en geslaagd. Voorstellingen van anatomisch correct weergegeven complete, vrijstaande mensen duiken pas later op, zoals die van Adam Kraft in Nürnberg. Het moment van de overgang van het type naar een gelijkend portret is niet precies aan te geven. Het ligt ergens in de dertiende of veertiende eeuw maar intentioneel waarschijnlijk al veel eerder. De houding is slapend of half slapend, in afwachting van het Laatste Oordeel, dan wel klaarwakker als smekende ziel of 'suppliant'.⁵¹ Deze prospectieve (vooruitblikkende) uitbeelding krijgt gaandeweg aanvulling met retrospectieve (terugblikkende) elementen van rang en stand, met wapenschilden en teksten die de kwaliteiten van de overledene tijdens zijn voorbije aardse leven roemen. Dat komt ook naar voren bij de portretten van de eerder genoemde ambachtsmeesters. De levendige uitbeelding van personen met open ogen heeft het realisme in de kunst zeker aangewakkerd.

De St.-Stephansdom in Wenen bevat enkele fraaie portretten van meester-steenhouwers. In de noordelijke zijbeuk blik Anton Pilgram uit een venster, gestoken in het eregewaad dat zijn meesterschap benadrukt, met in de linkerhand een winkelhaak en in de rechter een passer (afb. 28). Uit laatmiddeleeuwse Nederlandse rekeningen blijkt dat een bouwmeester jaarlijks stof voor zo'n tabberd ontving van de stad of

kerk. Op Pilgrams schouder rust een stapel veelhoekige platen die samen een console vormen, waarop een complexe bundel gewelfribben ontspruit als drager van het bovenliggende orgel uit 1513. Wie goed kijkt, kan frontaal op de ribben nog een steenhouwersmerk ontwaren.

Dit portret is geplaatst in een kozijn en is mogelijk geïnspireerd door de voorstelling van een onbekende meester elders in de Stephansdom, die omstreeks 1480 wordt

gedateerd (afb. 29).⁵² Ongeveer zoals Pilgram houdt deze meester met de rechterhand een passer vast en opent hij met de linker een vensterluik, alsof hij vanuit een ruimte komt en zich afvraagt wat er gaande is in de kerk, het religieus 'theater' en de plek waar het Laatste Oordeel voltrokken wordt, tevens de voorafbeelding van het Hemels Jeruzalem. Op de bovenrand van dit venster in de Stephansdom bevindt zich een wapenschildje met in hoogrelief een identificerend

28 Portret van meester Anton Pilgram met passer en winkelhaak als drager van de orgeltribune uit 1513 in het noordelijke zijschip Sankt Stephansdom Wenen
ansichtkaart Verlag
C. Bauer Wien



28

steenhouwersmerk van dezelfde meester. Vanachter het schildje ontspruiten ribben waarmee de steenhouwer, zoals bij eerder getoonde voorbeelden, figuurlijk een deel van het gebouw draagt.

STEENHOUWERSMERKEN

Steenhouwersmerken kennen ruime verspreiding in Europa, in- en uitwendig op natuurstenen onderdelen van middeleeuwse gebouwen aangebracht, ook nog wel

daarna en in andere culturen soms ver daarvoor. Over de functie van die merken wordt gespeculeerd. Men brengt ze wel in verband met stukloon en afrekening,⁵³ maar een probleem is dat ze in die hoedanigheid niet worden vermeld in de boekhoudingen van laatmiddeleeuwse bouwondernemingen, waarvan er toch de nodige zijn bewaard. De werklieden werden doorgaans in dagloon ('daghuer') betaald, tenzij het aangename werk betrof. In gilderegels

29 'Fenstergucker', onbekende meester met passer uit circa 1480, die een vensterluik opent in de Sankt Stephansdom in Wenen
ansichtkaart
Kunstverlag Peda
Passau



29

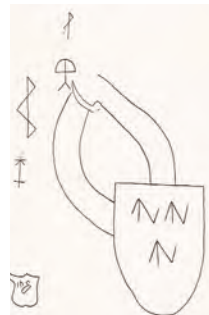
wordt evenmin gerept over het voeren van een merk.⁵⁴ Afgezien van groeve- of familie-merken, plaatsmerken en stedelijke merken kennen we (steenhouwers)merken wel als signatuur van individuele steenhouwers, metselaars, timmerlieden, enzovoorts onder contracten en cedula's. Het zijn persoonsgebonden letters dan wel geometrische, abstracte tekens van personen of families die ook herkenbaar waren voor analfabeten.⁵⁵ Deze merken werden eveneens gebruikt als identificatie van een gestorvene op een grafsteen of als eigendomsmerk op gereedschap en gebruiksgoed.

Doorgaans bevindt een merk zich op het zichtbare vlak van een blok natuursteen en werd er niet meer dan één steenhouwersmerk per blok aangebracht. Lang niet alle blokken zijn voorzien van een merk en soms blijken die in krijt te zijn uitgevoerd, hetgeen ervoor pleit dat de merken – net als bij sommige gekrijte plaatsmerken – een tijdelijke functie in het bouwproces hadden. Bovendien komen we merken tegen die zijn dichtgeplamuurd en van meet af aan zijn

overschilderd. Ze werden dus aangebracht op een tijdstip tussen het bewerken en het plaatsen, wellicht om controle op de kwaliteit en maatvoering achteraf mogelijk te maken.

Uit de grote projecten blijkt dat in de Middeleeuwen al sprake is van een goed georganiseerd, rationeel functionerend bouwvak.⁵⁶ Plaats- of laagmerken op steen en telmerken op hout zijn nummers die de positie en de volgorde van onderdelen bepalen.⁵⁷ Steenhouwersmerken zouden een soortgelijke functie als hulpmiddel in het bouwproces kunnen hebben gehad. De vraag is of daarmee de verklaring voor het gebruik van steenhouwersmerken rond is, want er is ook een minder rationele uitleg mogelijk, die sommige merken in een geheel ander daglicht lijkt te plaatsen.

Buiten Nederland, in de nabijheid van de winplaatsen van natuursteen, zijn steenhouwersmerken al in de elfde en twaalfde eeuw toegepast. Daaronder bevinden zich opmerkelijk veel letters, alsof alle steenhouwers in die tijd al konden schrijven. Zowel



32 Groepsrepresentatie van steenhouwersmerken uit de veertiende en vijftiende eeuw op de noordelijke middelste kolom in het schip Onze Lieve Vrouwen- of Buitenkerk te Kampen



30 Kapitale A, in reliëf aangebracht op het kapiteel van de zuidoostelijke vieringpijler van de Martinikerk te Groningen, dertiende eeuw

Foto: RCE Amersfoort



31 Groepsrepresentatie van steenhouwers(merken) op een verdiept kader naast een kapiteel met de afbeelding van een steenhouwer Pfarrkirche te Neumarkt (D)

tekening in: Binding, *Der Mittelalterlicher Baubetrieb* 1978

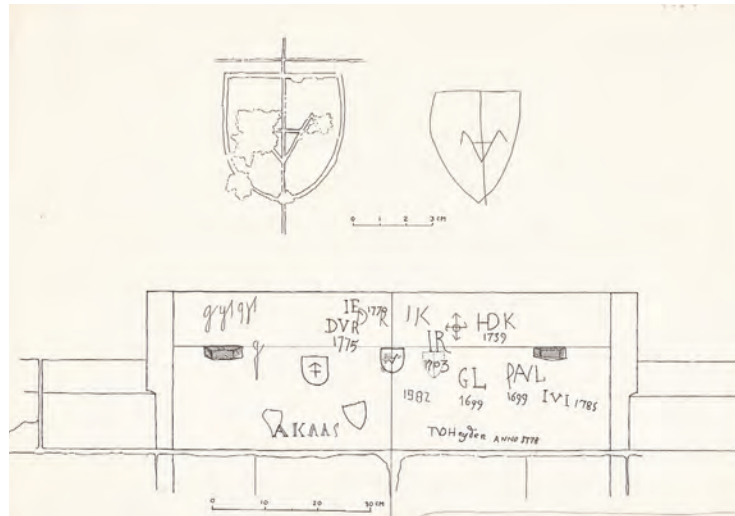
bij geometrische handmerken als bij vroege toepassingen van letters staat identificatie van de steenhouwer voorop, waarbij de letter de eerste is van zijn voornaam. Soms zijn die letters spiegelbeeldig aangebracht en kan men zich afvragen of de steenhouwer in kwestie wel kon schrijven: “Deze steenhouwers waren mogelijk maar niet noodzakelijk geletterd. Een houwer met ervaring in het kopiëren kan vorm gegeven hebben aan de reproductie van een inscriptie zonder de woorden te begrijpen die hij aan het inhakken was”.⁵⁸

In het huidige Franse onderzoek gaat men ervan uit dat letters samenhangen met de eerste letter van de (voor)naam van de steenhouwer en een tweede letter met zijn familienaam; soms wordt zijn (voor)naam zelfs voluit geschreven.⁵⁹ Merkwaardig is dat de alom aanwezige kapitale letter A niet in groten getale voorkomt onder de favoriete voornamen in geschreven bronnen uit die tijd.⁶⁰ Een mogelijke verklaring die Yves Esquieu daarvoor geeft, is dat de A niet staat voor een naam maar voor de functie van de

voorman van het werk. Hij mag zich als *primus inter pares*, eerste onder zijns gelijken, bedienen van de eerste letter van het alfabet. Opmerkelijk is dat onder noordelijke steenhouwersmerken in later tijd ook diverse keren zo'n kapitale A te vinden is. Eén van de vroegste exemplaren in Nederland staat op het kapiteel van de dertiende-eeuwse zuidoostelijke vieringpijler in de Martinikerk te Groningen⁶¹ en wijkt in twee opzichten af van de normale, ingehakte merken: het is aangebracht in hoogrelief en bevindt zich op een vrijwel onzichtbare plek van onderaf gezien (afb. 30). In die vorm en positie lijkt het merk iets anders te willen uitdrukken dan louter functionaliteit. Esquieu stelt de onzichtbaarheid ter discussie: “Een weinig zichtbare signatuur, of een die verborgen is onder een laag plamuur, kan in kerkelijke context ook worden geïnterpreteerd als een offerande van het werk van de steenhouwer aan God: in Saint-André-de-Rosans bevindt de enige waargenomen complete signatuur (Warinus) zich tegen de bovenkant van de zuidmuur aan de buiten-



33 Geschilderd wapenschildje met metselaars- en steenhouwersgereedschappen, aangebracht op de oostgevel van het noordelijk transept en ‘opgehangen’ aan twee steenhouwersmerken in de Martinikerk te Groningen
Foto: RCE Amersfoort



34 Zuidzijde schip uit het midden van de vijftiende eeuw: graffiti en een oorspronkelijk wapenschildje met omgekeerde kapitale A in de Grote- of St.-Maartenkerk te Zaltbommel
waarneming en documentatie P. Wiersma RCE Amersfoort

kant; deze naam is totaal onzichtbaar voor het blote oog”.⁶²

Deze hooggelegen naam van Warinus kent qua zichtbaarheid dus een evenknie in Groningen en doet ook denken aan de positie van de portretbustes in het koor van de St.-Vituskerk te Praag.⁶³

In de voornoemde kloosterkerk van Maulbronn komt bij de reliekenkapel enkele malen voluit de naam van steenhouwer Hermanus voor plus een kleine letter h. De namen staan echter consequent ondersteboven geschreven, aanleiding voor de titel van een artikel: ‘Warum steht Herrmann kopf?’⁶⁴ Met opzet zo lijkt het, want uit de positie blijkt dat “[...]de naam bewust ondersteboven diende te staan: moet die dan ergens van bovenaf leesbaar zijn?” Het antwoord op de vraag is dat deze verborgen presentatie van de steenhouwer niet voor mensen maar voor God bedoeld was. God kijkt van bovenaf neer op de mensheid en daalt van also hoge af tijdens het Laatste Oordeel.⁶⁵

Het is moeilijk om in dit kader iets zinnigs over de positie en de ‘leesbaarheid’ van geometrische steenhouwersmerken te zeggen, omdat ze omgekeerd of spiegelbeeldig neergezet toch bij dezelfde persoon lijken te horen.⁶⁶ Met letters ligt dat anders, want die kunnen door geletterden maar op één manier gelezen worden. Bouwvakkers lijken daarbij te willen aansluiten, maar dat lukte slechts in beperkte mate en aanzienlijk later.⁶⁷

GROEPSPRESENTATIES

Zoals gezegd, komen steenhouwersmerken doorgaans enkelvoudig en individueel voor op een blok natuursteen. Toch kennen we binnen en buiten Nederland ook ‘groepsrepresentaties’ van een aantal steenhouwersmerken dicht naast elkaar op één of enkele blokken natuursteen geplaatst.⁶⁸ Een aansprekend voorbeeld uit de vijftiende eeuw, is het verdiepte kader met zeven verschillende merken op een rij, aangebracht naast een

kapiteel in de kerk van Neumarkt (D) (afb. 31). Op het kapiteel staat een steenhouwer-tje afgebeeld dat met een bouchardeerhamer een blok natuursteen bewerkt. Het eerste merk staat in een wapenschildje en behoort waarschijnlijk toe aan de meester, ofwel degene die het figuurtje van de steenhouwer en daarmee zichzelf heeft gebeeldhouwd.

Een soortgelijke groepsrepresentatie van merken vond ik in de O.L.V. of Buitenkerk te Kampen op de noordelijke middelste kolom van het schip (afb. 32).⁶⁹ In een wapenschildje dat met een lus aan een spijker lijkt te zijn opgehangen, bevinden zich drie identieke tekens die waarschijnlijk horen bij Rutger van Keulen, die in 1369 belast werd met de bouw van de kerk.⁷⁰ De vier merken daar omheen zijn mogelijk toegevoegd door vijftiende-eeuwse steenhouwers als een gezamenlijk eerbetoon aan God, samen met de oorspronkelijke meester van het werk.

In de Groninger Martinikerk staat op de oostgevel van het noordtransept een wapenschildje geschilderd met daarin afgebeeld een aantal metselaars- en steenhouwersgereedschappen (afb. 33). Het schildje lijkt bovenaan te zijn opgehangen aan twee steenhouwersmerken; er zijn nog enkele vergelijkbare schilderingen van wapens met gereedschappen op gewelven van kerken in de provincie Groningen te vinden⁷¹ en enkele spectaculaire in gebeeldhouwde vorm in Delft, waarop we terugkomen.

Een vierde voorbeeld dient zich aan op de zuidzijde van het schip van de Grote of St.-Maartenskerk in Zaltbommel.⁷² Temidden van jongere inkrassing staan drie wapenschildjes, waarvan er twee zijn ingevuld met een steenhouwersmerk (afb. 34): een pijltje met dwarsstreepje en een omgekeerde (!) A. In dit blok liggen de maatverhoudingen van de balustrade en gewelfribben besloten. Omdat al deze voorbeelden combinaties van verschillende merken tonen, spreken we van groepsrepresentaties. Dit genre kennen we ook in de schilder-

kunst, waar groepsportretten in religieuze context fungeerden als memorietafel van bijvoorbeeld Jeruzalemvaarders en broederschappen.⁷³

Een groot aantal kapitale A's, maar dan zonder wapenschildje, bevindt zich in de eerder genoemde abdijkerk van Conques. Op de zuidzijde van de boog, die de westelijke tribune draagt, heeft ieder blok een dunne, ingehakte kapitale A. Deze A's staan alle consequent omgekeerd (afb. 35). We weten niet wanneer het merk op het blok is gezet, maar als de boog – zoals gebruikelijk – is geprefabriceerd, dan brengt de tapse vorm van de blokken automatisch met zich mee dat ze bewust naar boven zijn gericht.

Waren deze omgekeerde letters, net als de volledige naam van Hermanus, bedoeld om door God gelezen te worden? Portretten van steenhouwers dienden een vergelijkbaar doel, namelijk om zich te identificeren en te manifesteren voor God, zoals de reeds genoemde steenhouwers die het sacramentshuis dragen in de Lorenzkirche te

Nürnberg. Het steenhouwersmerk op een wapenschildje was waarschijnlijk het ereteken van een meester om zich te onderscheiden van de steenhouwersgezellen met wie hij optrok. De kapitale A komt als merk in Nederland wel vaker voor.⁷⁴ In combinatie met het wapenschildje is er een voorbeeld bekend uit circa 1460-80 op de zuidelijke koorsluiting van de Hervormde Kerk in Delden. Het gaat hier om een bijzonder vormgegeven merk waarbij het schildje een niet-functionele toevoeging en een soort ereteken lijkt te zijn. Daarnaast kan men zich afvragen of alle 'gewone' merken een religieuze betekenis gehad kunnen hebben, zoals voorafgaand in diverse situaties werd gesuggereerd. Voorlopig is dat discutabel. Steenhouwersmerken kennen we namelijk niet alleen op kerken, maar ook op profane architectuur zoals huizen, bruggen, verdedigingswerken en dergelijke, hoewel ook deze wellicht alle op te vatten zijn als werken ter ere van God.

35 Boogblokken met omgekeerde A's onder de tribune in het westelijk deel van het schip in de abdijkerk te Conques (Fr.)





3

Als eerste
het
fundament,
als
laatste de
sluitsteen

Aan de schepping ligt een goddelijk plan ten grondslag, zo ook aan belangrijke gebouwen. God de Vader wordt afgebeeld als een bouwmeester met passer; in later tijd bekleedt Christus die rol in relatie tot zijn aardse vader Josef, die het basale werk verricht (afb. 36).⁷⁵ Het concept is goddelijk evenals de vervolmaking van het geheel. Het leggen van de eerste steen is mensenwerk, maar ook een symbolische handeling waarbij opdrachtgever en uitvoerenden gelijktijdig betrokken zijn. De voorman bediende zich wellicht van een steenhouwersmerk in de vorm van een kapitale A. Opmerkelijk is dat eerste steenleggingen van middeleeuwse kerken bij zonsopgang geschieden en dat bij, vele particuliere ondernemingen een jong kind die handeling mocht verrichten.⁷⁶ Beide staan symbool voor het begin en voor nieuw leven.

Iedere bouwvakker draagt voorts zijn steentje bij maar sommige onderdelen springen meer in het oog dan andere. Het basale werk is noodzakelijk en onmisbaar en daarom net zo belangrijk. Ruim na de

Reformatie redeneerden zowel metselaars als timmerlieden op grond van bijbelteksten: “Na de genade die myn God gegeven heeft, hebbe ick als een wys timmer-meester het fundament geleyt: ende een ander timmert daer op, maer een iegelick sie[t] toe, hoe hy daer op timmert”.⁷⁷ En: “Onverschillig of men op dit fundament voortbouwt met goud of zilver, met edelstenen, hout, stro of riet; eens zal ieders werk bekend worden gemaakt. Immers de Dag zal het aantonen; want in vuur openbaart hij zich, en het vuur zal uitwijzen, van welk gehalte het werk van een ieder is” (Paulus, 1 Kor. 3:10-13).

Hierin ligt een rechtstreekse verwijzing naar het Laatste Oordeel besloten, de betrokkenheid van alle bouwers en andere ambachtslieden en de beproeving van de kwaliteit door vuur. Met de loutering door middel van vlammen bedoelde men mogelijk het vagevuur als voorstadium van de hemel.

Natuurlijk wisten middeleeuwse bouwvakkers dat sommige steenhouwers meer talent hadden dan andere. De meesten met-

36 Timmerman Joseph met beslagbijn en de jonge Christus met passer, illustratie door Herman Breckerveldt uit 1643 in het gildeboek van de Arnhemse timmerlieden
Gelders Archief
Arnhem, inv.nr. 1884



36

selden netjes in het gareel, anderen mochten uit de vrije hand hakken aan ornamenten (vrijmetselaars). Ieders inzet was echter onmisbaar. Voor het oprichten van een pijler moet eerst een (later onzichtbare) fundering door de metselaars aangelegd worden, daarna volgt de meer in het oog springende zuilschacht, het werk voor de steenhouwers tot en met het kapiteel. Zo'n natuurstenen kolom bestaat uit keurig gestapelde profielblokken. Een Gentse verordening uit 1527 bepaalt dat een steenhouwer geen gebrekkig werk mocht afleveren en dat de blokken op de bank moesten zijn goedgekeurd.⁷⁸ En voorts ook "zo sal elc ghehouden zijn zijn merc te stellene up dupperste beghinsel van zijnen steene[...]" Het is één van de weinige keren dat in een geschreven tekst het (steenhouwers)merk genoemd wordt; het gaat kennelijk niet om een plaats- maar om een persoonsmerk. Deze passage interpreteert men aldus dat het steenhouwersmerk op de bovenzijde van de blokken aangebracht moest worden, hetgeen inderdaad is teruggevonden tijdens de restauratie van

een kerk in Gent.⁷⁹ Men zou 'upperste beghinsel' in andere situaties of regio's kunnen lezen als de bovenkant van het basement, het beginsel dus van de hoger opgaande kolom.

Bij bestudering van het toegangsportaal (afb. 37) van de uit 1497 daterende sacristie van de Utrechtse Domkerk viel mij op dat ieder van de basementen een subtiel, dun steenhouwersmerk draagt dat frontaal naar het midden, c.q. zuiden van de kerk is gericht (afb. 38). Zwaarder aangezet komt één daarvan ook elders in de Domkerk voor, onder meer midden op de bovenste steen van een zandstenen basement in de zijbeuk van het verwoeste schip (afb. 39).⁸⁰ Het op deze wijze 'signeren' van een basement is vaker aangetroffen in Nederland en daarbuiten. Bij de sacristie dragen basementen het fraai gedecoreerde opgaande werk met sporen van de oorspronkelijke polychromie (veel rood). Het portaal van de sacristie wordt afgesloten door een geprofileerde boog met drie beelden, waarvan de beschadigde bovenste waarschijnlijk Sint Maarten

37 Portaal van de sacristie aan de noordzijde in het koor van de Dom te Utrecht. Het figuratieve beeldhouwwerk is gemaakt door Hendrik Bontmaker in 1497 en het bekronende, beschadigde beeld stelt waarschijnlijk Sint Maarten voor

38 Basement van het portaal naar de sacristie in de Dom te Utrecht voorzien van een subtiel ingekapt steenhouwersmerk



37



38

voorstelt, geschraagd door twee profeten en voorzien van uiterst verfijnd ajourbeeldhouwwerk, dat volgens de rekeningen vervaardigd is door Hendrick Bontmaker. Zijn signatuur ontbreekt echter, zoals meestal op decoratief steenhouderswerk, in tegenstelling tot de repeterende aansluitende blokken, die vaker voorzien zijn van merken.

Een opvallende presentatie van wat waarschijnlijk de initialen van een steenhouwer zijn, is te zien op het bovenzvlak van een basement van een muurpijler in de Grote- of Sint-Gertrudiskerk te Bergen op Zoom (afb. 40). Het gaat om de letters J h g (?) van een onbekende naam en twee keer het jaartal 1545, behorend bij het 'nieuwe werck', de afsluiting van het koor met flankerende transepten waaraan in 1539 begonnen was.⁸¹

Als dienaar en ondergeschikte in een groter heilsplan kan een mens wel de eerste of initiator zijn, deze kan zich de eerste steenlegger noemen, maar het volbrengen is voorbehouden aan een heilige of Christus. Symbolisch de laatste steen van een kerkge-

bouw is de sluitsteen waarop dikwijls een tronende Christus of verwijzingen naar zijn kruisiging te zien zijn. De hoogste positie is hem voorbehouden en hij is aanwezig van het begin tot het einde der tijden. Hij is de Alfa en de Omega, het begin en het einde van de schepping, dus ook van de kerkbouw: "Vergeefs, om 't huis voltooid te zien, Gezwoegd, gezweet, o arbeidslïen, Zo God Zijn hulp aan 't werk ontzegt" (Psalm 127, 1).

De vraag is op welk ogenblik de ambachtsman met zijn naam naar voren treedt.

In de tijd van de romaanse kunst is dat nog vrij ongebruikelijk. Waar dat wel gebeurt, betreft het niet een losse handtekening onder een afbeelding of beeldhouwwerk, maar uit behoefte aanwezig te zijn in een toepasselijke context. Zo treedt althans steenhouwer Gislebertus naar voren op het tympan met het Laatste Oordeel in Autun (circa 1130, afb. 41) en wil schilder Johannes rond 1250 tot drie maal toe gekend zijn in het interieur van de Dom te Braunschweig.⁸² Op een pijler in het schip te Braunschweig

39 Basement van een pijler in de zuidelijke zijbeuk van het verwoeste schip, voorzien van een steenhoudersmerk dat overeen komt met het exemplaar op de vorige afbeelding

40 Basement van muurpijler in de oostelijke sluiting van de Sint Gertrudiskerk te Bergen op Zoom, voorzien van de initialen Jhg en het jaartal 1545

Foto: G. Dukker, RCE Amersfoort, 1970



39



40

maakt hij zich in het Latijn aan allen bekend als de (reeds kaalhoofdige) *Johannes Gallicus*, “[...]moge God het eeuwige leven geven”. Deze aanbeveling vervolgt met zijn naam in de omgangstaal: *Johan Wale* en komt zo hoog op het gewelf van de viering nogmaals terug bij een groepje heiligen dat het Pinksterfeest viert in het Hemels Jeruzalem.⁸³ Enigszins voorbarig positioneert de kunstenaar zich daarmee dus al in de hemel.

Op het portret van het echtpaar Arnolfini schrijft de schilder in 1434: “*Johannes de Eyck fuit hic*” (Jan van Eyck was hier), als een soort van getuigenverklaring. Het doel van de signatuur in deze en vele andere situaties blijft echter onduidelijk.⁸⁴ Beroepstrots of reclame, zo redeneert Susie Nash in haar boek over de noordelijke Renaissance. Over bronsgieters die hun werk signeren en dateren, schrijft ze: “Het eerste doel van de signatuur moet als advertentie van de metaalbewerker opgevat worden: zij zijn doorgaans prominent en duidelijk zichtbaar, zij waren gewend om grotere liturgische aankledingen in openbare ruim-

ten te verzorgen; zij worden dikwijls in de omgangstaal gespeld in plaats van in het Latijn die opvallend genoeg voorzien zijn van de plaatsnaam waarin de gieter of snijder actief was, zijnde een verplicht onderdeel, zodat iedere potentiële klant zou weten waar hij iets soortgelijks kan halen[...]”.⁸⁵

Deze suggestie refereert aan hedendaagse principes van adverteren, maar doet deze ook recht aan de intenties van ambachtslieden in de late Middeleeuwen? Even daarna presenteert Susie Nash een vondst die mijns inziens beter past bij de opvatting van die tijd. Het gaat om een signatuur in zwart krijt, onzichtbaar op de binnenkant van een paneel aangebracht, behorend bij een beeldengroep in de kathedraal van Lübeck: “Meester Berent Notke, de gezellen Hegert de snijder, Lukas de bereider, Hertyg de jongere[...] hebben in het jaar MCCCCLXXI dit werk gemaakt. God geeft hun allen eeuwig leven”.⁸⁶ Deze onzichtbare signalen en diepste wens waren dus niet bedoeld als reclame tegenover de medemens, maar voor

41 Portaal van de Saint Lazare te Autun omstreeks 1125 met de vermelding dat Gislebertus dit gemaakt heeft



41

God, en collectief zoals we eerder zagen bij de steenhouwers, met als doel niets minder dan het verkrijgen van het eeuwige leven. Men kan zich omgekeerd afvragen of referenties met namen en plaatsnamen wellicht als 'service' bedoeld waren voor de Rechter. De zeer gezochte artistieke top van het ambacht genoot in die tijd immers alom respect en bekendheid, men wist ze wel te vinden.

Een spectaculaire, hooggeplaatste manifestatie van ambachtlieden, opdrachtgevers, tijdgenoten en voorgangers is te vinden op de acht puntgevels die de lantaarn bekronen van de toren aan de Nieuwe of St.-Ursulakerk te Delft. Er werd een eeuw aan het rijzige gevaarte gewerkt dat in 1494-96 met een tweetraps lantaarn werd voltooid, waarbij acht memoriestenen met teksten en twintig wapenschilden zijn aangebracht (afb. 42-48).

Op de omgang zijn de teksten nauwelijks leesbaar maar de wapens wél, hoewel vijf exemplaren lijken te zijn opgeschoond. Ondanks de stadsbrand die hier in 1536

toesloeg, plus nog eens een blikseminslag in 1872, is dit ensemble gespaard, maar bleef het onopgemerkt in de jongere literatuur.⁸⁷ De teksten getuigen van historisch bewustzijn en memoreren de betrokken personen en instanties, ondersteund door hun wapens. Wanneer men uit het traptorentje linksom op de omloop gaat, tonen de gevels respectievelijk: 1. Het wapen van Filips de Schone, hertog van Bourgondië en graaf van Holland ten tijde van de oplevering en het wapen met de klimmende leeuw van Holland; 2. De wapens van de schout van Delft en zijn echtgenote; 3. De pastoor en twee kerkmeesters; 4. De zojuist overleden Utrechtse bisschop David van Bourgondië en de nieuw aangetreden Frederick van Baden, wier wapens zijn afgehakt; 5. De stadswapens van Delft, met expliciete verwijzingen naar de hoge kosten, die de stad droeg; 6. Wapens met gereedschappen van de steenhouwers, waaronder een centrale, gekroonde passer (links) en die van de metselaars (rechts) met de tekst: "Properliken is dit werck volmaect, ook als elc mensche mach

42 Detail van het schilderij met de toren van de Nieuwe Kerk te Delft met daarop de wimbergen en veelhoekige, bolvormige bekroning met open lantaarn, kopie uit 1620
Museum Het Prinsenhof, Delft

43 Nieuwe Kerk te Delft gezien vanaf de Oude Kerk
Foto: Paul van Galen,
RCE Amersfoort, 2004



42



43



44



45



46

44 Wapen met steenhoudersgereedschappen op de zuidoostelijke bekronende gevel van de lantaarn op de toren van de Nieuwe Kerk te Delft, 1494-95

45 Wapen met gereedschap van de metselaars op zuidoostelijke bekronende gevel van de lantaarn op de toren van de Nieuwe Kerk te Delft, 1494-95

46 Centraal, kleiner wapen met steenhoudersmerk van Pouwel Jansz., zijn initialen (?), winkelhaak en steenhoudershamers op de zuidoostelijke bekronende gevel van de lantaarn op de toren van de Nieuwe Kerk te Delft, 1494-95

scouwen, van hen diet maecten die reden smaeck, was doer liefde van onser vrouwe, van diet rigierden in grooter trouwen, soo sout d'naem sij hier bekent”.

Midden onder de tekst zien we een kleiner wapen met drie steenhoudershamers, een winkelhaak, een groot steenhoudersmerk dat geflankeerd wordt door initialen: P links en twee letters rechts, wellicht een i en s dan wel een kapitale H (afb. 46). Het kan om de belangrijkste steenhouwer van het werk gaan, Pouls ofwel Pouwels Janszoon, “doe der kercken graefmaker wesende, dien anderen harden stien die dair voort aan gebrack, selver an hier binnen te wercken mit sinen knechten die hi daertoe behoefde ende wrocht in den winter dairan volgende also dat hi den metselaers tegen den navolgenden zomer doirgaende mede werckende hilt”.⁸⁸ Het kan echter ook om de initialen van timmerman/metselaar Pieter Heynricxzoen gaan, die met Pouwels Janszoon “beyde als meesters van dese wercke” worden genoemd. Steenhoudershamers kunnen echter bezwaarlijk bij de uitrusting

van Pieter hebben behoord.⁸⁹ Pouwels Janszoon werkte eerder al voor de Nieuwe Kerk waar hij grafstenen hakte, tras en bakstenen leverde en overleg voerde met Rombout en Anthonis Keldermans, om als dagelijkse werkleider voor de uitbreiding van het zuidelijke transept opnieuw een contract aan te gaan met de kerkmeesters in 1512.⁹⁰ Zijn naam duikt op bij de Haarlemse Bavokerk en hetzelfde steenhoudersmerk is ook te vinden op laat-vijftiende-eeuwse bouwdelen van drie domkerken: te Keulen, Xanten en Utrecht.⁹¹ Het moet derhalve om een zeer kundige, ervaren houwer gaan, die gewend is om in zandsteen te werken. Aan de lantaarn is overigens ook Naamse en Ledesteen (inwendig en voor de onderbouw) verwerkt. Het vijf of zes jaar oude zoontje van Pouls, Jan Poulszoon, mocht op 30 oktober 1495 de ‘lesten stien’ op het traptorentje leggen.

Om de rondgang compleet te maken: 7. Wapens met timmermansgereedschap links en werktuigen van de leidekker (?) rechts met in de tekst een verwijzing naar de eerste steenlegging; 8. Een verwijzing naar de

47 Wapen met gereedschap van de timmerlieden op de oostelijke bekronende gevel van de lantaarn op de toren van de Nieuwe Kerk te Delft, 1494-95

48 Wapen met gereedschap van de leidekkers (?) op de oostelijke bekronende gevel van de lantaarn op de toren van de Nieuwe Kerk te Delft, 1494-95



47

48

feestelijke plaatsing van het kruis door de jongste zoon van kerkmeester Claes Jansz. Busch op 6 september 1496, precies honderd jaar na de legging van de eerste steen in het fundament: "Soe was desen thoren opgebracht van den diepsten ende laechsten totten alrehoechsten".⁹² De hier aangebrachte twee (gedeelde) wapens zijn vlak schoongemaakt. Een kleiner wapentje in het midden is afgehakt, maar de contour lijkt op een voorstelling van Maria met kroon. Zij was de oorspronkelijke patrones van de Nieuwe Kerk, zoals zij dikwijls als patroonheilige van een tweede stadskerk figureert. Daar kwam St. Ursula omstreeks 1404 als tweede patrones bij, maar de hele Middeleeuwen werd de Nieuwe Kerk vaak nog O.L.V.-Kerk genoemd. Wellicht ligt in het ostentatieve memoreren een behoefte aan anciënniteit en legitimatie ten opzichte van de Oude Kerk besloten.

In de opschriften vinden we geen directe verwijzing naar het Laatste Oordeel of het hiernamaals. Toch is de positie, c.q. onleesbaarheid van de teksten opmerkelijk: "Ze waren dan ook niet bedoeld voor mensengenen: ze werden aangebracht om God te laten zien wie dit werk tot Zijn eer had volbracht. Daar moest ook de ultieme beloning vandaan komen, in de vorm van eeuwig zielenheil".⁹³ De oorspronkelijke bolvormige bekroning lijkt een verwijzing naar Jeruzalem te zijn, tevens het oudste Nederlandse voorbeeld van zo'n type, uitgevoerd door timmerman Gijsbrecht en zijn medewerkers. De grote bol met meerzijdige open lantaarn is te zien op het kopie-schilderij van de toren uit 1620 dat zich in het Delftse Museum Het Prinsenhof bevindt (afb. 42). De ambachtslieden met hun symbolen en wapens nemen hiërarchisch gezien ogenschijnlijk een bescheiden positie in. Met het oog op het Laatste Oordeel staan ze echter vooraan. De betreffende twee gevels zijn namelijk georiënteerd op het zuidoosten en oosten, daar waar de Christus de Rechter zal verschijnen.⁹⁴

RUIMTELIJKE CONTEXT, POORTEN EN PORTALEN

Hoewel middeleeuwse kerken ook ingangen aan de noord- en zuidkant kennen, heeft het westelijk ingangsportaal een bijzondere positie. In het westen gaat de zon onder, het is de kant van de nacht en het kwaad. De doopleerlingen moesten in de vroegchristelijke kerk in de voorbereiding op de doop de boze geesten uitademen. De handen van een priester werden hun daarbij opgelegd, in een gebed werd driemaal het exorcisme uitgesproken en "de kandidaat moet gekeerd naar het westen driemaal Satan afzweren en wegspuwen en vervolgens naar het oosten gekeerd zich driemaal tot Christus bekennen en beloven in hem te geloven".⁹⁵ Dit gebeurde doorgaans op paaszaterdag. Opmerkelijk is dat waterspuwers aan middeleeuwse kerken altijd als monsters en demonen werden afgebeeld.

De gang van west naar oost symboliseert de levensweg van de mens van geboorte tot dood, van duisternis naar licht, naar voorbeeld van de schepping en het leven en sterven van Christus. In het westen van de kerk bevindt zich ook de doopvont, die staat voor het begin van het leven. In het oosten staat het altaar, de offertafel, waar het lijden, het sterven en de opstanding van Christus worden herdacht en herhaald en zijn glorievolle verschijning wordt verwacht op de Jongste Dag. Net als Christus, doorloopt de mens de cyclus van geboorte naar sterven. Door een vroom leven, het verrichten van goede werken en dankzij het kruisoffer van Christus ligt het hiernamaals in het verschiep naar voorbeeld van en op voorspraak van de heiligen, die op deze weg zijn voorgedaan.

Het binnengaan van een kerkgebouw brengt zowel een aanmoediging als een belofte met zich mee. Op de rode zandsteen van het tympaan boven een vroegere ingang van de St.-Michaelskerk te Zwolle leest men: "Een plaats als deze kerk verschaft het loon des levens, komt!"⁹⁶ Dit is een verwijzing naar het paradijs als loon voor een deugd-

zaam leven. Op de steen is in reliëf aartsvader Abraham met baard te zien; zijn naam staat erbij, hij heft beide handen op, waarbij zijn rechterhand een zegenend en zijn linker een spreekgebaar maakt (afb. 49).⁹⁷ Abraham blikt naar beneden, waar zich drie hoofdjes met nimbus bevinden die met geloken ogen eveneens naar beneden lijken te kijken, naar het punt waar de bezoeker binnentreedt. Deze figuren werden ook wel aartsengelen genoemd, maar Den Hartog interpreteert deze terecht als de (zielen van) kinderen Gods, uitverkorenen in de schoot van Abraham. God de Vader en Abraham vervullen hier een vergelijkbare rol. Abraham-uitbeeldingen hebben dikwijls met een dodencultus te maken: “Het is dan ook goed denkbaar dat de Zwolse Abraham ooit uitkeek over een om de kerk gelegen dodenakker”⁹⁸ – eendachtig het Laatste Oordeel met uitzicht op toelating tot het paradijs en de hoop opgenomen te worden in de schoot van Abraham. Deze aartsvader staat voor het Oude Verbond, het begin en fundament van het geloof, dat zijn wortels in het oosten

heeft. Aan die kant, gericht op de Sassenstraat en –poort, bevindt de steen zich tegenwoordig, ook al bekroont die al lange tijd geen doorgang meer. Abraham sierde dus de entree van een kerk die gewijd is aan Michael, de zielenweger en schutspatroon van de stad, twee personages die goed op elkaar aansluiten.

In Frankrijk zijn mooie voorbeelden van de hemelse Abraham in relatie met het Laatste Oordeel te zien. De linkerzijkant van het portaal van de St.-Trophime in Arles (derde kwart van de twaalfde eeuw) toont op levendige wijze hoe een engel een naakte ziel bezorgt bij Abraham die zich reeds over twee geklede zielen heeft ontfermd (afb. 50). Boven de linker deuropening van de abdijkerk van Conques wordt Abraham centraal afgebeeld in het paradijs, het Hemels Jeruzalem, waarbij twee uitverkorenen met nimbus hun hand leggen op zijn schoot (afb. 51). In de kerk vinden we een kapiteel waarop de tussenkomst van de engel bij het offer van Abraham te zien is. Deze episode is toepasselijk in het interieur, als voorafspiegeling

49 Tympaan van rode zandsteen, uitwendig te zien in de koorsluiting, met de voorstelling van Abraham en drie zielen (uitverkorenen), die het loon des levens ontvangen in de Grote- of Michaelskerk te Zwolle



49



50 Een engel brengt een ziel naar de troneerde Abraham in de hemel op het westelijk portaal van de St.-Trophime te Arles, derde kwart twaalfde eeuw

51 Afbeelding van het hemels Jeruzalem met in het midden Abraham en twee uitverkorenen, die hun handen op zijn schoot leggen. Noordelijke doorgang in het westportaal van de abdijkerk Ste.-Foy te Conques

50



51

Het Laatste Oordeel

42



52 Sluitsteen met de aartsengel Michael in het gewelf van de doorgang in de Sassenpoort te Zwolle, gebouwd omstreeks 1409

52



53

53 Kraagsteen in de vorm van een monsterkopje, drager van een arcade aan de veldzijde van de Sassenpoort te Zwolle, circa 1409

54 Kraagsteen van trachiet aan de veldzijde van de Sassenpoort te Zwolle (1409) met de voorstelling van een bebaarde man en daarboven enkele lastig leesbare gotische minuskels; rechtsboven staat mogelijk het woorddeel 'ham', van Abraham?



55 Kraagsteen van trachiet aan de veldzijde van de Sassenpoort te Zwolle (1409), links van de vorige een jeugdig hoofd met lang haar, Isaac?

54

55

van het Christusoffer dat tijdens de eucharistie herdacht en herhaald wordt.

Van alle aartsengelen is Michael de strijdbare ridder tegen het kwaad. Zijn naam is verbonden met diverse middeleeuwse stadspoorten in Zwolle,⁹⁹ waar hij ook te zien is op de sluitsteen van het gewelf in de doorgang van de uit 1409 daterende Sassenpoort (afb. 52). Twee torens aan respectievelijk de veld- en stadszijde hebben overkragingen met arcaden in tufsteen en kraagstenen uit trachiet, althans de oorspronkelijke exemplaren. Op de kraagstenen zijn gezichten aangebracht, meest grof, afschrikwekkend monsterachtig (afb. 53), maar twee exemplaren in de zuidoostelijke toren aan de veldzijde zijn opvallend 'menselijk' en fraai uitgevoerd (afb. 54 en 55). Een is baardloos, jong met lang haar. De ander is een mannenkop met golvende manen, baard en gewelfde wenkbrauwen. Beide doen qua uiterlijk 'renaissancistisch' aan, ware het niet dat de steensoort trachiet de oorspronkelijke is en frontaal boven het hoofd van de man met baard enkele goti-

sche minuskels te herkennen zijn. Deze zijn op twee omkaderde vlakken onder een hoek aangebracht, waarbij het tweede woorddeel zich bij strijklicht laat lezen als 'ham'. Het is verleidelijk hierin de persoon en de naam van 'Abraham' te lezen, strategisch gesitueerd schuin boven de ingang van de poort en van de stad (samen met zijn zoon Isaac?). In de combinatie van beschermheiligen tekent zich een herhaling van de setting van de parochiekerk af, zo lijkt het. De schoot van Abraham geldt als symbool voor de hemelpoort.¹⁰⁰

De stadspoort heeft dezelfde symbolische betekenis als het kerkportaal, zijnde de toegang tot het Hemels Jeruzalem op aarde, waarbij de deur het symbool is voor Christus: "Ik ben de deur; wie door mij binnentreedt, zal gered worden" (Joh. 19, 9).¹⁰¹

'Selectie aan de poort' is een begrip dat men tegenwoordig hanteert bij toelating van studenten tot de universiteit, gebaseerd op voorafgaande prestaties, of voorheen ook wel door middel van loting. Waar Abraham bij de Zwolse Michaelskerk vooral hoop

56 Polychroom, romaans 'Paradisportal' met Christus de Rechter, geflankeerd door Maria links en Petrus rechts, beiden in voorspraakhouding tijdens het Laatste Oordeel Domkerke te Trier

57 Romaans portaal afkomstig van de ruïneuze Pauluskerk te San Joan les Abesses (Sp.), nu opgesteld in het plaatselijke museum. Naast Christus de Rechter Petrus en Paulus die op hun beurt worden geflankeerd door engelen



56



57

geeft op het Hemels Paradijs, gaat de toegang bij menige romaanse en gotische kerk gepaard met een waarschuwing voor de uiteindelijke selectie. Nog vóór het binnengaan vindt daar namelijk al de confrontatie met het Laatste Oordeel plaats, hetzij uitgebreid of beknopt. Christus Majestas, altijd centraal gezeten op zijn troon, spreekt een oordeel uit gelet op het spreekgebaar van zijn rechterhand, gebaseerd op het Boek des Levens, dat hij in zijn linkerhand vasthoudt. Dit is de overeenkomst tussen het romaanse portaal van de Dom in Trier en dat van de St.-Pauluskerk in San Joan de les Abadeses (Catalonië) (afb. 56 en 57). Bovendien zien we op beide portalen rechts Petrus met een enorme hemelsleutel. In Trier is nog behoorlijk wat polychromie bewaard en zien we links Maria en op dezelfde plek in San Joan een kale Paulus met baard, alleen het handvat van zijn zwaard vasthoudend.

In afbeeldingen van het Laatste Oordeel zijn sommige personen naast Christus in zekere zin uitwisselbaar. De kleinste setting is die van de tronende, frontaal afgebeelde Christus als ultieme Rechter. Rechts van hem staat zijn moeder Maria en links Johannes, zijn wegbereider of Petrus als bewaker van de hemelpoort. Het gaat in deze scenes niet om Johannes de Evangelist, maar om Johannes de Doper, die evenals Paulus door het zwaard is omgekomen. Volgens Korintiërs 6, 1-2 zullen Johannes de Doper en Maria bij het Oordeel aanwezig zijn. Het zwaard van Paulus is als het zwaard der gerechtigheid dat in allerlei voorstellingen van het Laatste Oordeel zich aan de kant bevindt waar de verdoemden naartoe gaan. Op de voorstelling van het Laatste Oordeel van Lucas van Leyden bevindt zich links van het hoofd van Christus een palmtak die staat voor het paradijs en rechts van hem een zwaardje. Aan de glorieuze kant van het oordeel vinden we ook Maria, indien zij in de voorstelling betrokken wordt.

In Trier tonen de flankerende heiligen de 'voorspraakhouding', dat wil zeggen licht

voorover gebogen, waarbij hun handen een smekend gebaar maken. Omdat heiligen dichter bij Christus staan dan gewone stervelingen, mogen ze aangesproken worden als helpers en begeleiders, zeker op de cruciale momenten van de dood en het Laatste Oordeel. Opmerkelijk bij het hele gebeuren is dat grenzen van leven en dood moeiteloos gepasseerd worden, dat degenen die ooit geleefd hebben even aanwezig en aanspreekbaar zijn als de mensen die nu leven: "Het heil wordt gesitueerd in de eigen dagen, het sacrale wordt steeds opnieuw geactiveerd".¹⁰²

Het tweetal noemt men de kleine deësis en bij een groter aantal heiligen spreekt men van een grote deësis. In het kader van het Laatste Oordeel komen Petrus en Paulus als eersten der apostelen in aanmerking, evenals de aartsengelen Michael, Rafael en Gabriel. Engelen zijn de helpers van God en de begeleiders van de ziel en zijn daarom de tegenpolen van de demonen, die tot de invloedssfeer van de duivel gerekend worden. Wanneer de mens zijn levenseinde nadert en er geen sprake is van een onverwachte dood, worden er voorbereidingen getroffen door een priester.¹⁰³ Hij begeleidt de gelovige bij het sterven en vergezelt daarna zijn lijk naar het graf, stelt kaarsen op, bewierookt en besprenkelt de dode met wijwater. Met wierook wordt rond de overledene een aangename geur verspreid en met de dampen stijgen ook de gebeden op ten hemel. Engelen nemen vervolgens de taak van de priester over en begeleiden de ziel naar het paradijs: "In paradisum deducant te Angeli" (dat de engelen u naar het paradijs begeleiden).¹⁰⁴ De engelen zijn als diakenen in liturgische kledij gehuld en zwaaien met wierookvaten, zo worden zij onder meer op de zijwanden van grafkelders en op graf-tomben afgebeeld.

Het westelijke ingangsportaal van Conques is een voorbeeld van een vroege, grote deësis met het Laatste Oordeel. In het algemeen gesproken komen portalen met voor-

stellingen van het Laatste Oordeel voor tussen de twaalfde en de zestiende eeuw.¹⁰⁵ Centraal in Conques troont Christus Majestas in een mandorla, die zowel verschijnt bij zijn hemelvaart als wederkomst, twee gebeurtenissen die onlosmakelijk met

elkaar zijn verbonden (afb. 58).¹⁰⁶ Mandorla's worden ook gebruikt als symbool van de heilsverwachting en als 'vehicule' (heilsweg, Fr.) voor de (als naakte mensjes weergegeven) zielen, die door engelen ten hemel worden gedragen.



58

58 Tronende Christus Majestas in mandorla met twee kaars dragende engelen aan zijn voeten. Westportal Ste.-Foy te Conques, begin twaalfde eeuw

59 Kapiteel met drakendoder Michael aan de noordzijde van het westelijk schip in de abdijkerk Ste.-Foy te Conques



59

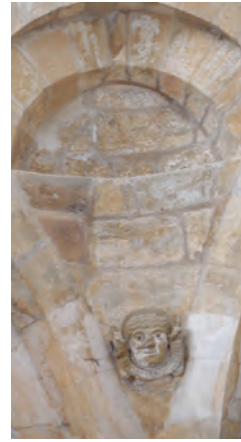
Onder het tympaan bevinden zich in Conques twee ruim van elkaar gescheiden deur- openingen. Men treedt de kerk binnen via de noordelijke om via de zuidelijke opening weer naar buiten te komen.¹⁰⁷ Het inwendige van de kerk bevat ook figuratief beeldhouw- werk, dat voortborduurde op de thematiek van het westportaal. Het gaat om een groot aantal kapitelen met herkenbare thema's en een handvol zelfstandige beelden in de hogere delen van de kerk. De route in ooste- lijke richting wordt direct na binnenkomst in het middenschip al bewaakt door de aartsengel Michael, in reliëf aangebracht op het kapiteel van de eerste kolom aan de noordzijde (afb. 59). De viering legt de ver- binding tussen het schip en het koor van de kerk en op dat kruispunt staan hemelse helpers klaar om de mens verder te begelei- den. Aan de westzijde, nabij het schip, bevinden de hoofden van Petrus en Paulus zich aan respectievelijk de noord- en zuid- kant onder de trompen van de vieringkoe- pel; ze zijn vrij primitief weergegeven (afb. 60 en 61). De identificatie blijkt echter uit de vermelding van de namen onder de hoof- den. Aan de kant van het koor wordt de gelovige als het ware verwelkomd door de twee aartsengelen Michael en Rafael die ten volle zijn uitgebeeld op de trompen van de vieringkoepeel (afb. 62 en 63). Gabriel hoort daar eigenlijk ook bij, maar hij staat afge- beeld bij de annunciatie in het noordelijk transept en is daarmee ook aanwezig.

In de eerder genoemde kloosterkerk te Varnhem is de ruimtelijke indeling ook opmerkelijk. Het graf van Birger Jarl en zijn nazaten bevindt zich in het schip en niet in het koor, dat voor de monniken bestemd was. Pas later verschenen in de straalkapel- len van het koor ook graven van koningen, alsnog herbegraven in een graf en voorzien van bijbehorende nieuwere grafplaten met kennelijke aanspraak op een betere plek, dichterbij het sanctuarium. Staatsman Birger Jarl was een hertog met koningsaanspra- ken en wordt in Varnhem tweemaal met een

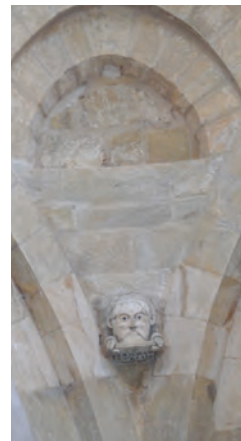
kroon afgebeeld: eenmaal op zijn graf maar ten tweede ook afgebeeld op een console onder het gewelf dat na de brand van 1253 werd aangebracht. Hij staat hier hoog verhe- ven op de noordelijke vieringpijler afge- beeld. Daarnaast is op hetzelfde niveau het gelaat van Christus als koning met een doornenkroon te zien (afb. 64). Toch is er verschil. Birger Jarl bevindt zich aan de westzijde, aan de kant van het schip waar hij met zijn familieleden oorspronkelijk begraven ligt, maar Christus aan de kant van het koor waar zijn offer wordt herdacht.

De Dom in Trier kent diverse oudere voor- gangers. Bij deze kerk hoort een goed bewaard (later weer in het zicht gebracht) romaans 'Portal zum Paradies' met de eerder genoemde drie figuren van Christus, Maria en Petrus. In de Dom bevindt zich een natuurste- nen afscheiding met nissen, een 'Lettner' of gestoelte voor lezingen, waarop de uitbeel- ding van een grote deësis te zien is.¹⁰⁸

Amiens is één van de meest noordelijke kathedralen waar het middeleeuwse beeld- houwwerk goed bewaard bleef, onder an- dere een middenportaal met een glorieus Laatste Oordeel. Onderdelen daarvan bespreken we in de andere paragrafen. Ter hoogte van de viering staan we echter even stil bij de beeldgroepen die inwendig op de transeptgevels zijn aangebracht. Aan de zuidkant zijn de aartsengelen Michael, Rafael en Gabriel boven het portaal aange- bracht. Aan de noordkant treffen we de gekruisigde Christus aan met daarnaast Maria en Johannes. Meer gebruikelijk is dat dit drietal, op een triomfbalk gpositio- neerd, het begin van het koor markeert. In de koorsluiting zelf bevindt zich het hoofd- altaar, waarop tijdens de mis het Chris- tusoffer herdacht en herhaald wordt. Op die plaats zien we – zoals eerder gezegd – in het koor dikwijls een sluitsteen met Chris- tus (in verschillende hoedanigheden), soms ook als Majestas zoals gebruikelijk bij het Laatste Oordeel, dan wel in verband gebracht met zijn kruisoffer, of als het



60 Tromp onder de vieringkoepeel voorzien van het hoofd van Petrus aan de noordzijde in de abdijkerk te Conques



61 Tromp onder de vieringkoepeel voorzien van het hoofd van Paulus aan de zuidzijde in de Abdijkerk te Conques

‘ware gelaat’ op de doek van Veronica.

In een aantal Nederlandse kerken bleef op de muren, de gewelven of het houten gewelfbesot een geschilderde voorstelling van het Laatste Oordeel bewaard. Op hout en in de koorsluiting kennen we ze onder meer in de Laurenskerk te Alkmaar, de Ursulakerk in Warmenhuizen (afb. 65), de Pancratius- of Zuiderkerk in Enkhuizen en de St.-Vituskerk in Naarden. Bij de soms oudere waarnemingen staat niet altijd vermeld waar de voorstelling precies is aangebracht, maar het Laatste Oordeel komt in Nederland zeker dertig keer voor in laatmiddeleeuwse kerken.¹⁰⁹ De muur of het gewelf van de koorsluiting, dan wel de noordmuur van het koor genieten veertien keer de voorkeur. In het transept of schip komt het negen keer aan de noordkant voor en vier keer in het westelijk deel van het schip. Of er een liturgische voorkeur bestond voor noordmuren is niet bekend, wel werd de noordzijde algemeen met het kwaad en de dood in verband gebracht en werd daarom geassocieerd met het Laatste Oordeel.

Steensma noemt drie noordelijke kerken met stenen koorgewelven waar het Laatste Oordeel, net als bij de houten gewelven, op het sluitingsvak is aangebracht, namelijk: Huizinge, Middelstum en Noordhoek: “In alle drie gevallen zijn het de oostelijke gewelfvelden, zodat degene die in het schip stond er duidelijk zicht op had, maar ze vanuit het koor niet te zien waren. Ze waren dus primair bedoeld voor de leken”.¹¹⁰

In het licht van de eerder geuite aannahme, zijn de schilderijen van het Laatste Oordeel bedoeld voor de doden die op de Jongste Dag uit hun graven in de kerk opstaan. Steensma refereert nota bene aan een ondubbelzinnige tekst op de muren van de Groninger Martinikerk: “Surgite mortui, venite ad iudicium” (staat op gij doden en komt tot het oordeel).¹¹¹

PETRUS EN PAULUS

In diverse gevallen waar Petrus de patroonheilige van de kerk is, kan men rekenen op bijzondere verwijzingen naar de hemel, gezien zijn functie als sleuteldrager van de

62 Vieringkoepel op de abdijkerk te Conques, waar de hoofden van de apostelen Petrus en Paulus en de beelden van de aartsengelen Michael en Rafael onder de trompen, de overgangen van de vierkante viering naar de achtkantige koepel, zijn aangebracht

63 Onder de trompen van de vieringkoepel van de abdijkerk te Conques bevinden zich aan de koor(oost)zijde beelden van Michael en Rafael, afgebeeld in de volle lengte



62



63

hemelpoort. Daarnaast is hij het fundament, de rots waarop de kerk is gebouwd. In de combinatie van Petrus en Paulus, of in die van hun symbolen, kan een verwijzing naar het Laatste Oordeel besloten liggen (afb. 66).

De middeleeuwse kerk van Loppersum was gewijd aan Petrus en Paulus, hetgeen op een oude klok gememoreerd wordt. In de zuidbeuk bevindt zich een zandstenen portaal, met rechts daarvan de datering in het jaar des Heren 1529. Aan weerszijden, in de bovenhoeken van het portaal zien we twee overeenkomstige wapenschildjes met boven elkaar de kapitale letters T en W, geflankeerd door een sleutel en een zwaard, de attributen van de voornoemde heiligen (afb. 67). De initialen worden in verband gebracht met Tyado Wylrici, in 1513 genoemd als cureet van Loppersum en commissarius, dat wil zeggen plaatsvervangend officiaal van de bisschop van Munster.¹¹² Bijzonderheid is tevens dat netjes, frontaal onder ieder wapenschildje een identiek steenhouwersmerk is neergezet, dat voor ons helaas

anoniem is, maar dat ook bij diverse prestigieuze bouwwerken in Oost-Nederland en Westfalen is aangetroffen.¹¹³ Dankzij de initialen en het wapenschild treedt de opdrachtgever het meest nadrukkelijk naar voren, maar ook de steenhouwer manifesteert zich voor God (en de medemens) vergelijkbaar met de eerder genoemde, oudere setting op de kapitelen van Maulbronn en de bekroningen van de toren van de Nieuwe Kerk in Delft. Er is feitelijk geen verschil tussen de behoefte van opdrachtgever en ambachtsman: beiden streven naar herkenning in het domein van het goddelijke. In Loppersum wordt de bezoeker van de kerk binnen nog eens getraakteerd op een groot aantal muurschilderingen. Op de noordmuur van het koor, in de eerste travee vanaf de triomfboog, staat een Laatste Oordeel met daaronder een kleine deësis en daarboven op de gewelven engelen met bazuinen (afb. 68). Christus de Rechter heft beide handen omhoog, terwijl naast zijn hoofd – zoals gebruikelijk – aan zijn rechterzijde een lelietak en ter linkerzijde een zwaard is uitge-

64 Vieringpijler met de beeltenissen van Christus (rechts = oost) en Birger Jarl (links, west) op hetzelfde niveau, omstreeks 1253 aangebracht in de abdijkerk van Varnhem (S)

65 Koorsluiting van het houten tongewelf in de Ursulakerk te Warmenhuizen. Christus de Rechter kijkt naar beneden, naar de opgestane doden in de kerk en spreekt het oordeel uit met links de lelietak aan de zijde van de uitverkorenen en rechts het zwaard aan de kant van de verdoemden

Foto: RCE Amersfoort



64



65

beeld. In de koorsluiting verschijnt hij als Salvator met wereldbol (afb. 69), terwijl Petrus en Paulus gebroederlijk staan afgebeeld op het onderliggende oostelijke gewelfveld (afb. 70). Christus de Rechter is doorgaans getooid in een rode mantel, zoals ook aardse rechters in het (bloed)rood gekleed zitting hadden voor de roodgeverfde portaaldeuren van een kerk.¹¹⁴

In 2011 vond de tentoonstelling over Lucas van Leyden in de Leidse Lakenhal plaats. Daarin kreeg Van Leydens drieliuk met de voorstelling van het Laatste Oordeel ruime aandacht (afb. 71). Een reproductie van het schilderij op ware grootte werd dat jaar in de Pieterskerk onthuld. Het majestueuze schilderstuk uit circa 1520 is dus opnieuw te zien in de kerk waarvoor het bedoeld is. Het origineel bleef gespaard dankzij ingrijpen van het stadsbestuur ten tijde van de Reformatie en heeft daarna eeuwenlang in het Leidse stadhuis gehangen. Recent onderzoek suggereert dat dit triptiek oorspronkelijk niet achterin bij de

doopkapel maar midden boven het hoogaltaar gehangen moet hebben.¹¹⁵ Diverse redenen, de geschilderde schaduwval in respectievelijk gesloten en geopende toestand en mogelijk ook de aanwezige aanhechtingspunten in de zuilen van de koorsluiting, maken die opstelling aannemelijk, hoewel die recent ter discussie werd gesteld.¹¹⁶ In gesloten toestand toont het triptiek de patroonheiligen van de kerk: Petrus met de sleutel van de hemelpoort op het rechter luik en Paulus met het zwaard der gerechtigheid op het linker paneel. Sinds circa 1400 was er een Petrus- en Paulusbroederschap aan de kerk verbonden, dat zorgde voor uitdelingen aan behoeftigen. De kerk was oorspronkelijk aan beide apostelen gewijd maar Paulus raakte in de loop der eeuwen op de achtergrond. In de zestiende eeuw was het beeld van het Laatste Oordeel in relatie tot de patroonheiligen en de vele gelovigen die in de kerk begraven lagen, nog steeds actueel. Het ontbreken van persoonlijke heiligen, portretten of wapens van

66 Mestre de Soriguerola, predella van een altaar met een smekende naakte ziel tussen Petrus links en Paulus rechts, omstreeks 1300
MNAC Barcelona

67 Zandstenen zuidelijke ingang uit 1529 van de Petrus- en Pauluskerk te Loppersum met zowel links als rechts onder de deurlatei hoekstenen met identiek uitgevoerd wapenschildje, voorzien van de initialen van Tyado Wylrici en het merk van een onbekende steenhouwer



66



67

stichters op het drieluik versterkt de indruk dat het om het hoofdaltaar van de kerk moet gaan en niet zozeer om de decoratie van een privékapel of -altaar.¹¹⁷ Hoog in de gewelven zijn nog steeds gewelfschotels te zien, die de katholieke setting bevestigen. Waar de toren in 1512 instortte, werd het schip kort daarna met twee vakken in westelijke richting verlengd. Hier bevestigde men onder het houten gewelfbeschoot twee nieuwe gewelfschotels met de beeltenissen van Petrus en Paulus (west), beiden kalend met baard en boek en voorzien van hun karakteristieke attributen (afb. 72 en 73). Deze toepassing illustreert dat begin zestiende eeuw het dubbelpatrocinium bij de bouw van de nieuwe westpartij nog niets aan actualiteit had ingeboet, wellicht preludeerend op de aanschaf van het nieuwe altaarstuk. Flankerende beelden van deze apostelen zouden niet misstaan hebben in het nieuwe westportaal.¹¹⁸

Daar waar de portaalbeelden niet verloren gingen, herkennen we zoals gezegd

Petrus en Paulus dikwijls als wachters en begeleiders. In katholieke streken verdwijnt tussen de veertiende en de zestiende eeuw de overmaat aan heiligen en details op de portalen maar blijven Petrus en Paulus dikwijls als enigen en laatsten gehandhaafd ter weerszijden van het westportaal (afb. 74, 75 en 76).

68 Petrus- en Pauluskerk in Loppersum, noordwand van het koor met voorstelling van Christus de Rechter met bazuinblazende engel daarboven op het gewelf en Maria en Johannes in voorspraakhouding daaronder. Zie ook p. 53

Foto: RCE Amersfoort, 1991

69 Petrus en Paulus die over een boek gebogen in conclaaf lijken te zijn. Koorgewelf van de Petrus- en Pauluskerk te Loppersum

Foto: RCE Amersfoort, 1953

70 Koorsluiting met Christus als Salvator mundi, die een zegendend gebaar maakt in de Petrus- en Pauluskerk te Loppersum

Foto: RCE Amersfoort 1953

72 Gewelfschotel met de voorstelling van Petrus onder het houten tongewelf in het westelijk deel van het schip van de Pieterskerk te Leiden, dat omstreeks 1513-14 hersteld is na het instorten van de toren in 1512

Foto: RCE Amersfoort

73 Gewelfschotel met de voorstelling van Paulus onder het houten tongewelf in het westelijk deel van het schip van de Pieterskerk te Leiden, dat omstreeks 1513-14 hersteld is na het instorten van de toren in 1512

Foto: RCE Amersfoort



68



69



70



72



73



71 Lucas van Leyden, drieluik met het Laatste Oordeel, circa 1525, thans opgesteld in museum De Lakenhal te Leiden, hing oorspronkelijk waarschijnlijk boven het hoogaltaar van de Pieterskerk aldaar

74 Sober, zestiende-eeuws ingangsportaal in Renaissance- stijl, waarboven Paulus en Petrus in tondi zijn afgebeeld, parochiekerk te Fuenmayor (Sp.). Ongebruikelijk is dat Paulus hier aan de linkerkant staat en Petrus rechts

71



75

75 Detail van Paulus met het zwaard, gevat in lauwerkrans, op het ingangsportaal van de zestiende-eeuwse parochiekerk te Fuenmayor (Sp.)



76

76 Detail van Petrus met de sleutel van de hemelpoort rechts op het ingangsportaal van de zestiende-eeuwse parochiekerk te Fuenmayor (Sp.)

74





4

Het Laatste Oordeel in profane context

De afgelopen decennia hebben we in diverse stappen de zandstenen voorgevel van het zogenoemde Gotische Huis, Oudestraat 158 in Kampen eenduidig kunnen verklaren: de decoratie is verbonden met het Laatste Oordeel en het pand kwam omstreeks 1499 tot stand (afb. 77). Hoewel de begane grond en de geveltop begin twintigste eeuw zijn gereconstrueerd, bleef het beeldhouwwerk boven de vensters goed bewaard. De eerste stap was de herkenning van de letters in de medaillons boven de vensters, op de verdieping MAR en op de tweede verdieping JOH.¹¹⁹ Uit vergelijkbare situaties blijkt dat het om de namen van Maria en Johannes moet gaan en dat op de begane grond de naam van Jezus moet hebben gestaan, afgekort als IHS. De Kamper historicus Theo van Mierlo bestudeerde de gevel opnieuw toen er een steiger voor stond.¹²⁰ Hij ontdekte resten van een nogal bonte oorspronkelijke beschildering en vond in het archief de naam van de vermoedelijke bouwheer: Frederick Rijnsvisch, koopman, raadslid, schepen en afgevaardigde van de stad tijdens zijn werkzame leven. Van Mierlo stelt voor IHS te lezen als Iesus Hominum Salvator, Verlosser van de mensheid en Rechter bij het Laatste Oordeel. Bij die gelegenheid hoopt men op de voorspraak van Maria en Johannes, waarbij natuurlijk niet Johannes de Evangelist maar Johannes de Doper wordt bedoeld. Deze interpretatie wordt mede aannemelijk gemaakt door het beeldhouwwerk van de opengewerkte waterlijsten tussen de verdiepingen, boven de genoemde medaillons. Boven de begane grond bleef dat ook bewaard en is centraal een druiventros te zien, verwijzend naar de ware wijnstok Jezus en zijn (verdwenen) naam. Op de eerste verdieping staat centraal boven de A van het MAR-monogram een roos afgebeeld, een bekend symbool van Maria ('Rosa Mystica'). Op de tweede verdieping zien we boven de O van Johannes een baardloos hoofd (afb. 78), wellicht het hoofd van Salomé, die vroeg om de onthoofding van Johannes.¹²¹ We vinden

Johannes doorgaans aan de zijde van de veroordeelden. Hier bevat de waterlijst voorstellingen van dieren met kwalijke eigenschappen, terwijl die ter hoogte van Maria zachtaardige, nuttige en trouwe beestjes bevat, symbolisch voor de zachtmoedigen die naar de hemel geleid worden.

Het is opmerkelijk hoe men hier in het Noorden door middel van monogrammen en symbolen tot een abstracte uitbeelding van het Bijbelverhaal komt, in de sobere sfeer van de Moderne Devotie en wat zich daarna aandienende met de Reformatie. Ook in gebouwen en streken die vasthielden aan het katholicisme, lijkt men zich later en vrijwillig aan deze meer abstracte uitingen van devotie te hebben overgegeven. Het gaat daarbij nog steeds om verwijzingen naar het Laatste Oordeel in aanwezigheid van Jezus, Maria en Johannes.¹²² Deze setting is aangebracht in de voormalige refter van de Roermondse kartuis, waarin duiven naar de zielelen verwijzen en brood en vissen verband houden met de functie van die ruimte maar ook verwijzen naar het Laatste Avondmaal en de eucharistieviering.

GRAVEN

In het voormalige graafschap Vlaanderen en in een groter gebied daaromheen tot in de stad Utrecht komt een bijzondere categorie graven voor met schilderingen aan de binnenkant. Het zijn fresco's, aangebracht in de natte kalk toen het graf in gereedheid werd gebracht en, bij nadere beschouwing, tekent zich een vrij stereotiepe wijze van decoreren af. De schilderingen zijn exclusief voor de doden bedoeld, voor het moment dat deze opstaan voorafgaand aan het Laatste Oordeel. Hoewel zich varianten voordoen, is er een grotere groep met steeds dezelfde uitbeeldingen.¹²³ Zoals gebruikelijk zijn de graven steeds oost-west georiënteerd. Dit is in kerken niet anders dan op kerkhoven.¹²⁴

In de tombe ligt de dode met zijn voeten en gelaat gericht naar het oosten, waar Christus de Rechter zal verschijnen. Aan het



77 Voorgevel van het Gotische Huis, Oudestraat 158 te Kampen, gebouwd omstreeks 1499. De zones boven de vensters bevatten per venster één gotische letter. Na een eerdere vernieuwing werden die van boven de begane grond in 1908 (onbegrepen) gerestaureerd: hier horen de letters IHS (Jezus) te staan. Boven de eerste verdieping staat MAR (Maria) en de tweede verdieping JOH (Johannes)



78 Voorgevel van het Gotische Huis, Oudestraat 158 te Kampen, detail

oostelijke voeteneinde bevindt zich in Brugge doorgaans de voorstelling van Maria met Kind gezeten op een altaar of bank en geflankeerd door twee brandende kaarsen (afb. 79 en 80). Van de twaalf geëxposeerde bakstenen graven in de St.-Salvator en de O.L.V.-Kerk tonen er negen de voorstelling van middelares Maria met Kind op het voeteneinde van het graf. Het eerste dat de dode bij zijn wederopstanding dus ziet, is de voorstelling van Maria met het kindje Jezus. Op de westzijde, achter het hoofd van de dode, staat de gekruisigde Christus, geflankeerd door de treurende Maria en Johannes (afb. 81). Op het getoonde plaatje zijn boven de kruisarmen rechts van Christus de zon en links van hem de maan te zien; ze waren verduisterd bij de dood van Christus (zie eerder ook de zonnen en manen op de moerbalken in de raadszaal van Zwolle).

Mei 2013 werd door Utrechtse archeologen op het Domplein een skelet aangetroffen waarvan de schedel op een hergebruikte steen met inscriptie rustte (afb. 82). De relatie tussen het skelet en het plaatje rode

zandsteen is niet helemaal duidelijk. Het kan om een herbegraving gaan, omdat de genoemde vicaris Bertoldus Ponc in 1397 stierf en op een plek begraven lag waar een kleine eeuw later het gotische schip van de Dom verrees. Een bijzondere manier van begraven, maar daarbij hoort nog een extra interessant detail dat zich aan de onder- of achterzijde van de steen bevindt (afb. 83). Het is een diep ingehakt teken, bij nadere beschouwing een abstracte voorstelling van de gekruisigde Christus op de Calvarieberg. Bovenin het puntige kruis herkennen we het bordje waarop elders 'INRI' te lezen valt. De schuine, asymmetrische positie van zijn benen is weergegeven en in de figuurtjes onderaan het kruis herkennen we de slankere gestalte van Maria links en de wat forsere Johannes rechts. Met het oog op het Laatste Oordeel kan de aanwezigheid van de gekruisigde bij een graf opgevat worden als een soort 'rugdekking' en vrijwaring van de collectieve schuld (erfzonde), die door het offer van Christus ongedaan is gemaakt. Daarnaast zullen van iedere gestorvene

79 Veertiende-eeuwse schildering van Maria met het Kind en brandende kaarsen op de oostelijke kopse zijde van het graf, bedoeld als stichtelijk beeld voor de opgestane dode op de Jongste Dag in de O.L.V. Kerk te Brugge
ansichtkaart
Onthaalkerk O.L.V.,
uitg. Thill, Brussel

80 Veertiende-eeuwse graf-schildering van Maria met het kind en brandende kaarsen op de oostelijke kopse zijde in de O.L.V. Kerk te Brugge. Dit soort schilderijen werd in de korte tijd voorafgaande aan de begrafenis al fresco aangebracht op de verse kalkpleisterlaag
ansichtkaart
Onthaalkerk O.L.V.,



79



80

zijn/haar verdiensten en zonden individueel gewogen worden.

Hoewel in de Brugse tomben geen skeletten meer aanwezig zijn, blijkt de oriëntatie van de lichamen uit een (klein) verschil in breedte van de kopse kanten: het voeten-einde is smaller dan het hoofdeinde. In de Brugse Onze-Lieve-Vrouwekerk bevinden zich echter twee graven die de afbeelding van de kruisiging aan de oostkant hebben. Van de drie graven vóór het hoogkoor toont alleen het middelste de kruisiging op de oostwand, een graf dat voor Petrus Claes is gemaakt, die in 1295 stierf. Bij een tweede graf ten noorden hiervan is het andersom: Maria staat op de oostwand, de kruisiging op het hoofdeinde, zoals gebruikelijk. Dit graf was van Nicolaas van der Steene die in 1331 overleed.

Het kindje maakt in diverse gevallen met zijn rechterhand een zegenend gebaar terwijl het in de linkerhand een stukje brood vasthoudt, dat in één geval lijkt op de wereldbol van Christus Salvator, die in volwassen gedaante eenmaal op een kopwand

verschijnt. In een ander geval houdt het kindje met die hand een duif vast.

In de combinatie met het altaar en de brandende kaarsen lijkt een verwijzing naar de liturgie en het misoffer besloten te liggen, het hoofdaltaar bevindt zich (doorgaans) immers ten oosten van de graftomben. Op het altaar wordt het offer (de kruisiging) in het licht van de verrijzenis herdacht en herhaald met brood en wijn: lichaam en bloed van Christus.

Op de lange zijden van de graftomben staan meestal twee (soms vier) engelen afgebeeld, die met wierookvaten zwaaien in de richting van de voorstellingen en daarnaast ook diverse kruizen in rode verf. De engelen en kruizen verwijzen naar het sterfen en de translatie van de ziel van de dode die hier begraven ligt.

In de oppositie van het kind en de gekruisigde zit een tijdreis besloten, naar het voorbeeld van Christus en van de gelovige: van geboorte (en doop) tot dood (verlossing). Dat hoopvolle uitgangspunt leidt tot onsterfelijkheid: wie in Christus gelooft zal

81 De gekruisigde Christus met links Maria en rechts een treurende Johannes de Evangelist. O.L.V. Kerk te Brugge, veertiende-eeuwse grafschildering op de westelijke kopse zijde (doorgaans). Heel de schepping, de zonen en maan ingegrepen, zijn getuige van deze gebeurtenis
ansichtkaart
Onthaalkerk O.L.V. uitg. Thill, Brussel

82 Grafsteentje van hergebruikte rode zandsteen, gevonden aan de voet van de Domtoren te Utrecht ter plaatse van het romaanse schip: 'Hier is begraven Bertoldus Ponc vicaris van deze kerk die gestorven is in 1397 op de vrijdag na Driekoningen'

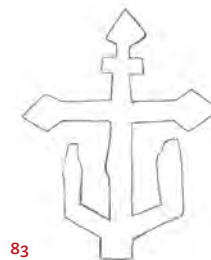
83 Afwijfisel van een diep ingehakt teken op de achterzijde van het grafsteentje van domvicaris Bertoldus Ponc, een abstracte Calvarie-voorstelling met de gekruisigde Christus onder het bordje INRI, met links Maria en rechts Johannes in treurende pose, vergelijk met afb. 81



81



82



83

leven, ook al is hij gestorven, en wie in hem gelooft zal niet sterven in eeuwigheid.

Overtuigd van die gedachte en aanbeveling in de hemel wordt de mens uitgebeeld zoals in hedendaagse reclames: volmaakt, jong, gezond, gelukkig en ontvankelijk. Het beoogde doel is namelijk het paradijs, het Hemels Jeruzalem, dat wordt voorgesteld als een stad of onderdelen daarvan. Het aardse paradijs wordt ook gezien als een heerlijke tuin (van Eden) waarin vrede heerst. Hemelse geuren komen voort uit bloeiende ranken, vruchten en bloemen, engelen zorgen voor prachtige muziek en iedereen ziet er gelukkig uit in de prachtigst denkbare kledij.

EPILOOG: WAT REST ONS?

Miljoenen mensen zijn begraven in vrome afwachting van het Laatste Oordeel. De wijze waarop varieerde van uiterst sober, anoniem op een kerkhof, tot en met een praalgraf in het koor van een kathedraal, voorzien van alle eretekenen en een ideale afbeelding in drie dimensies. De uitstraling van de laatste rustplaats had te maken met rang en stand in de toenmalige samenleving en de bijbehorende beschikbare middelen. Ondanks de grote verschillen in uitdossing was de intentie van al deze gelovigen dezelfde: na het Laatste Oordeel een plaats te verwerven in de hemel. Men geloofde oprecht dat bij het bazuingeschal der engelen het vergane lichaam zich zou herpakken in een pure staat om zo het rechtvaardige oordeel te ondergaan. Op verschillende wijzen trachtte men de overledene zijn identiteit mee te geven en de bedoeling was dat het dode lichaam ongeschonden zou opstaan. Men bouwde kerken voor de eeuwigheid, net als piramiden.

De werkelijkheid blijkt achteraf soms een andere wending te nemen. Graven in kerken zijn sindsdien geruimd, de kerken zelf soms afgebroken en ook de kerkhoven in de steden werden opgedoekt. Bij al deze acties wordt het stoffelijk overschot – de botten – van de dode losgekoppeld van het bijbehorende 'label' in de vorm van een

grafzerk of monument ter identificatie van de dode.

Naar Frans voorbeeld is het in Nederland sinds 1829 verboden om in kerken te begraven. Daarmee kwam aan een lange traditie een eind. De omgang met grafstenen is in de laatste twee eeuwen onderhevig aan verschillende opvattingen die met de (her)inrichting van kerken te maken hebben. Bijbehorende wapens in steen en hoger opgehangen wapenborden in hout werden tijdens de Franse Revolutie al verwijderd. Eerder moesten muurschilderingen, memoriestenen, altaren, sacramentshuizen, meubilair en beelden het ontgelden. In de afgelopen ruime eeuw van restaureren verplaatste men grafstenen naar andere delen van de kerk of zette ze recht op tegen de muur en dan weer terug in de vloer maar dan net even anders gerangschikt. Kerken werden en worden verbouwd, van vloerverwarming voorzien met verbeterde funderingen waarbij het bodemarchief doorgaans werd en wordt omgewoeld of verwijderd. In zijn bewondering voor de frisse, vlotte schilderijen op de gepleisterde binnenkanten van graftomben lijkt de moderne mens even vergeten te zijn met welke bedoeling ze destijds aangebracht werden.

In het gunstigste geval worden botten herbegraven of in de knekelput van het kerkhof geworpen. Een en ander komt niet bepaald overeen met de intenties van de overledenen, degenen die ooit het geld bij elkaar hebben gelegd om dit erfgoed, deze tempels van (doden)verering te realiseren. Voorouderverering is tot op heden in nagenoeg alle culturen gesignaleerd en is wellicht één van de belangrijkste tekenen voor een herkenbaar niveau van cultuur en beschaving. Het is daarom stuitend te zien dat men soms totaal onverschillig met de restanten van overledenen omspringt.

Botten en schedels zijn een belangrijke bron van informatie voor het hedendaagse natuurwetenschappelijk onderzoek. Men kan daaruit allerlei informatie putten, over leeftijd, geslacht, gezondheid en andere

demografische verschijnselen. Een groot-schalige opgraving van een kerkhof vond recentelijk plaats rond de Plehalmuskerk in Oldenzaal. De vondsten dateren tussen 800 en 1829. Het gaat om 3000 skeletten afkomstig van een gemeenschap die gedurende vele eeuwen op één plek heeft geleefd. Het nieuwe van dit onderzoek is ook dat men alle botten van een en dezelfde persoon bij elkaar wil houden en daarna herkenbaar en gescheiden wil bijzetten. Het gaat dus niet om de rekken van een of ander universiteitsdepot of de gebruikelijke provinciale opslagplaats dan wel een gezamenlijke knekelput. In overleg met de pastoor ter plaatse zullen de skeletten namelijk afzonderlijk verpakt en voorzien van een identiteitslabel worden opgeslagen in enkele huisjes op het kerkhof, dus op gewijde grond.¹²⁵ Dit is een nieuwe en unieke gang van zaken waarin volgens mij voor het eerst het belang en de bedoeling van de overleden gelovigen op één lijn worden gebracht met dat van hedendaagse wetenschappers.

De mens wordt frequent geleid door vooroordelen en is even ontvankelijk voor het irrationele als voor het beredeneerde. Als vooroordeel en fantasie de overhand krijgen, vallen er slachtoffers; misplaatste pretenties en optredens in naam van het opperwezen hebben veel ellende veroorzaakt. Martelaren zouden overbodig moeten zijn; één offer was genoeg, zou je zeggen. Gun daarnaast ieder mens zijn geloof in een kalf, boom of Sinterklaas.

De schepping van de aarde tot de opheffing daarvan bij de Jongste Dag impliceert eindigheid. Ook niet-gelovigen kunnen uit-

gaan van een einde aan het leven op aarde, ooit. Beter dan voorheen zijn we bekend met feiten en bedreigingen, of die nu uit de hemel komen of door ons zelf worden veroorzaakt. Ieder mens of individu heeft ooit een klein deeltje van dat onbekende, grotere traject afgelegd.

De aarde en de mens getuigen van een deels reconstrueerbaar traject, zowel sprekend uit dode als levende materie. Staat de evolutietheorie het bijbelverhaal in de weg? Het aards paradijs was er eerder dan de mens, die volgens het Verhaal geschapen werd uit aarde; het ene exemplaar komt geslaagder uit de mal dan het andere. Belangrijk zijn ook andere factoren: de grond die we bewerken en waaraan we toevertrouwd worden, het vuur (energie, zon), de lucht en het water (liefst schoon). Al heel vroeg en in allerlei culturen en godsdiensten wordt op het belang en de inbreng van deze elementen gewezen. Hun conditie is van levensbelang voor de gesteldheid van de aarde en de mens. De lange termijn, de evolutie maakt het wellicht mogelijk om (wetenschappelijke) inzichten te combineren met godsdienstige overleveringen, welgemeende waarschuwingen en hoopvolle verwachtingen. Collectiviteit bestaat dankzij memorie, deling van kennis en verbetering van de levensomstandigheden van de mens, individueel en gemeenschappelijk. Dat geeft troost bij een naderend einde van ieder mens: hij/zij fungeert als schakeltje, het is niet voor niets geweest. Wij zijn in staat om van de aarde een paradijs of een puinhoop te maken. Die verantwoordelijkheid is ons gegeven, of we geloven of niet.

- * Hierbij een woord van dank aan mijn promotor Aart Mekking, inspirator, docent en wegbereider op het pad van de middeleeuwse architectuuriconologie. Zijn uitnodiging namens Clavis (toepasselijke uitgevernaam in dit verband) om dit boekje te schrijven kwam als geroepen en vormt tevens de afsluiting van mijn werkzaamheden voor de Opleiding Kunstgeschiedenis van de Universiteit Leiden. Zijn hulp en opmerkingen en die van mederedacteuren Jeroen Westerman, Jos Stöver en Anique de Kruijf waren stimulerend en constructief. Ook wil ik dank zeggen aan de collegae van de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed te Amersfoort en van de Universiteit Leiden: Albert Reinstra, Elizabeth den Hartog, Edward Grasman, Ben Haring, Korrie Korevaart en aan Miranda Megens, die meeging naar de vele kerken en musea.
- 1 J. Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Wien 1860. "De middeleeuwse mens kon zich zelf niet begrijpen als individu maar alleen als deel van een ras, familie, volk of van een andere collectiviteit. De Renaissance was de geboorte van het moderne bewustzijn", naar P. Raedts, *De ontdekking van de Middeleeuwen. Geschiedenis van een illusie*, Amsterdam 2011, 280 en 281.
- 2 B. Deimling, 'De rechtshistorische betekenis van het middeleeuwse kerkportaal', in: R. Toman (ed.), *Romaanse kunst, architectuur, beeldhouwkunst, schilderkunst*, s.l. 2007, 329. Een meer luchtige verhandeling over de lichamelijke wederopstanding is te vinden bij C. Santing, 'Het verlangen naar onsterfelijkheid. Klonen in de Middeleeuwen', *Geschiedenis Magazine*, nr. 3, 45 (2010), 36-40.
- 3 P. Leupen, *De vergissing van Jezus. Het uitblijven van zijn koninkrijk en de gevolgen*, Amsterdam 2012, 109.
- 4 Ibidem, 105 en 106.
- 5 E. Panofsky, *Tomb sculpture; four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, ed. by H.W. Janson, New York 1964, 63-65.
- 6 E.L. Hoffman-Klerkx, *Sprekende graven*, Utrecht 1987, 24.
- 7 Met dank aan A.J.J. Mekking, zijn artikel 'Het 'Vera Icon' uit de Sint-Servaaskerk teruggevonden: de omzwevingen van een paneel', in: *Van der Nyersen upwaert*, Maastricht 1981, 95-111. Voor Dürer: A. Legner, *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Sebstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Köln 2009, 517-520, eerder geïnterpreteerd als een nogal hooghartige uiting van beroepstrots maar door de auteur gezien als een deemoedige imitatio Christi in de wetenschap dat de mens naar Gods beeltenis is geschapen.
- 8 E. den Hartog en J. Veerman, 1 Inleiding: 'Begraven en gedenken in de Pieterskerk', in Idem (red.), *De Pieterskerk in Leiden. Bouwgeschiedenis, inrichting en gedenktekens*, Zwolle 2011, 308-309. Vergelijk dit ook met de gestalte van Jaques Germain († 1424), die in Dijon een tombe kreeg, zie Panofsky 1964, 64.
- 9 Verwijzingen naar het Boek des Levens zijn te vinden in Psalmen 69,29, Filippenzen 4,3 en Openbaring 3,5; 13,8; 17,8; 20,12; 20,15; 21,27; 22,19, met hartelijke dank aan Jeroen Westerman.
- 10 In samenspraak met Aart Mekking en Jeroen Westerman: dat bezegelen van de namen en ontzegelen tijdens het Laatste Oordeel is intrigerend.
- 11 Zie onder meer de dissertaties van J. Pollmann, *Een andere weg naar God. De reformatie van Arnoldus Buchelius (1565-1641)*, Amsterdam 2000 en S. Langereis, *Geschiedenis als ambacht. Oudheidkunde in de Gouden Eeuw: Arnoldus Buchelius en Peter Scriverius*, Hilversum 2001 en P.C. Bloys van Treslong Prins, *Genealogische en heraldische gedenkwaaardigheden in en uit de kerken der provincie...* [zonder specifieke benoeming van provincies en jaren van publiceren].
- 12 H. Derycke, 'Paradis et enfer: approche théologique', *Enfer et paradis. L'au-delà dans l'art et la littérature en Europe. Les cahiers de Conques*, (1995), 25-31, met name 26.
- 13 Aangetoond tijdens recente restauratiewerkzaamheden, zie P. Plagnieux, *Amiens. La cathédrale Notre-Dame*, Paris 2003, 23.
- 14 J.-R. Harmel en J. Philippoteau, *Les chapiteaux de Conques*, Montpellier 2011, 23 en 30.
- 15 Legner 2009, 75.
- 16 Ibidem, 347 en 348.
- 17 Het gaat om Goudsteeg 17 te Zwolle, waar zich thans kopieën bevinden. De originalen zijn destijds verwijderd door verffabrikant Van Wijhe, die ze daarbij grondig 'schoongemaakt' heeft.
- 18 L. Haastrup, 'Groteske grijnzmaskers', in: R.J. Grote en K. van der Ploeg (eds.), *Muurschilderkunst in Nedersaksen, Bremen en Groningen. Vensters op het verleden*, Hannover 2001, deel Opstellen, 283-287, samenvattend: grijnzende maskers werden nooit op een altaarstuk afgebeeld, uitsluitend op onderste delen van muurschilderingen, boosaardig, onbeleefd, lomp, kromme (Joodse) neus; een nar verwijst naar narrenspelen en speellieden en gedroeg zich opzettelijk slecht. Ze staan voor kwade machten die van buiten op de loer liggen, ze zijn slecht en steken met alles de draak en ze zijn het omgekeerde van wat de heiligen voorstaan.
- 19 J.J.M. Timmers, *Christelijke symboliek en iconografie*, Bussum 1978, 89 (nr. 192).
- 20 Ibidem, nr. 542 en 543.
- 21 Th. Schilt, 'Memoria in der Dunkelheit der Nacht. Lichtinzenierung mittelalterlichen Kirchen zum Totengedenken', in: R. de Weijert [e.a.] (eds.), *Living Memoria. Studies in Medieval and Early Modern Memorial Culture in Honour of Truus van Bueren*, Hilversum 2011, 221-233, hier 221 en 222.
- 22 G. Berends, 'Het oude stadhuus van Zwolle', in: *Zwolle in de middeleeuwen. Onderzoek naar een vroeg-stedelijke samenleving*, Zwolle 1980, 95-118, met name 105.
- 23 De toeschrijving wordt nader onderbouwd in: DJ. de Vries, 'Jelis Knijff en Jelis Jelissen, kistenmaker in Zwolle en beeldsnijder in Kampen', *Bulletin KNOB* 100 (2001), 72-82.
- 24 K. Emmens, 'Van bouwsporen tot bouwgeschiedenis. Een bouwhistorische ontdekkingsreis', K. Emmens (ed.), *De Oude Calixtuskerk te Groenlo. Tussen Utrecht en Münster*, Utrecht 2005, 39-87, hier 68.
- 25 H. Tummers, 'Beeldhouwwerk in de kerk. Een rondgang langs bijzondere objecten', in Emmens 2005, 111-137, hier 132.
- 26 Tummers suggereert dat het om de uitbeelding van het menselijk geslacht zou kunnen gaan (133), maar desgevraagd denkt Karel Emmens dat het mogelijk begunstigers zijn, bijvoorbeeld de heren van Borculo.
- 27 DJ. de Vries, *Bouwen in de late middeleeuwen. Stedelijke architectuur in het voormalige Over- en Nedersticht*, Utrecht 1994, 219-229.
- 28 J. Svanberg, 'Das Mechtilds-

- grabmal in der Klosterkirche zu Varnheim', Westfalen. *Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, 49 (1971), 111-123, worden als zielen van gestorven kinderen gezien, 119.
- 29 C. Schleif, *Donatio et Memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg*, München 1990, 61.
- 30 A. Legner (ed.), *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Köln 1978.
- 31 B. Schock-Werner, 'Die Parler', in: *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Köln 1978, 7 en 8.
- 32 H. Appuhn, in: *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Köln 1978, 15.
- 33 K. Gerstenberg, *Die Deutschen Baumaisterbildnisse des Mittelalters*, Berlin 1966, 84 en 85.
- 34 Legner 2009, 510.
- 35 Dit werd opgemerkt door Daantje Meuwissen tijdens het MeMo-congres *Shaping and commemorating identities. Creating and expressing identity through memoria in the medieval and early modern period*, 31 januari - 2 februari 2013 Universiteit Utrecht.
- 36 S. Gohr, 'Die Parler', in: Legner 1978, deel 3, 14.
- 37 Panofsky 1964, 49.
- 38 *Ibidem*, 60, fig. 241. Enkele zeer vroege Duitse grafplaten met portret worden getoond bij Uwe Geese, 'Romaanse beeldhouwkunst' in: R. Toman (ed.), *Romaanse kunst, architectuur, beeldhouwkunst, schilderkunst*, [s.l.] 2007, 313.
- 39 De.wikipedia.org/wiki/Grabmal_des_Priesters_Bruno (laatst bezocht juni 2013).
- 40 Geese 2007, 63.
- 41 A. Cambier, 'Hoe werden de Christen overledenen tot aan de Franse Revolutie begraven?' Op: www.dekenaat-ronse.be/site.php/
- sthermes/Erfgoed/Geschiedenis/Hoe vroeger... (laatst bezocht juni 2013).
- 42 Geese 2007, 58.
- 43 Over de datering bestaat verschil van mening, zie volgende n.
- 44 H.A. Tummers (ed.), A. Truyen, G. Venner, *Het praalgraf van Gerard van Gelre en Margaretha van Brabant in de Munsterkerk te Roermond*, Roermond 2008 en D. Schulz en B. van Bommel, *Het grafmonument van Gelre: het praalgraf Gerard II van Gelre en Margaretha van Brabant in de Munsterkerk te Roermond en de jongste restauratie ervan*, Den Haag 2007.
- 45 Panofsky 1964, 51 en 67.
- 46 Tummers [e.a.] 2007, 40-42 in tegenstelling tot het minder sterk gerestaureerde graf van Maria van Brabant in dezelfde kerk met glad, jeugdig uiterlijk (onbekend geboortjaar -† 1260), met mogelijk toch een geïdealiseerd gelaat, samen met haar nogal onherkenbare moeder Mathilde van Boulogne († 1210), waarbij identificerende teksten ontbreken in tegenstelling tot het graf van vader Hendrik I, die 45 was bij z'n dood.
- 47 Beide besproken in *Westfalen, Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde* 49 (1971), resp. door W. Ueffing, 'Das Grabmal der Geva zu Freckenhorst', 101-110 en Svanberg 1971, 111-123. Met dank aan Albert Reinstra van de Rijkdienst voor het Cultureel Erfgoed.
- 48 Svanberg 1971, 114.
- 49 Althans zo valt te lezen in een meer recente publicatie van J. Svanberg, *Furstebilder från Folkungatid*, Nossebro 2012, 235 (verbeterde druk t.o.v. de eerste uit 1987).
- 50 G. Marlier, *La Renaissance flamande Pierre Coeck d'Alost*, Bruxelles 1966, 263 en 264.
- 51 Hoffman-Klerx 1978, 81-85, die zich mede baseert op Panofsky 1964, hfdst. I en II.
- 52 En volgens het onderschrift in 1880 werd gerenoveerd.
- 53 H. Janse en DJ. de Vries, *Werk en merk van de steenhouwer. Het steenhouwersambacht in de Nederlanden voor 1800*, Zwolle 1991, hfdst. 7, 48-65.
- 54 Hoewel M. Aubert, 'La construction au Moyen Age. Loges d'Allemagne, maçons et francs-maçons en Angleterre', *Bulletin Monumental* 1958, 235 wel een Duits loge-reglement noemt uit 1462: "[...]selon le quel l'apprenti recevait du maître sa marque, tout comme le compagnon nouvellement arrivé sur le chantier, marquée qui était alors inscrite sur le livre de la loge."
- 55 Illustratief zijn de contracten voor de bouw van de lantaarn op de O.L.V.-toren te Zwolle, zie DJ. de Vries, 'Soe dattet een Ewych Werck mach bliven'; de bouw van de Onze Lieve Vrouwetoren of Peperbus te Zwolle', *Jaarboek Monumentenzorg* 1992, 71-92.
- 56 M. Hurx, *Architect en aannemer. De opkomst van de bouwmarkt in de Nederlanden 1350-1530*, Nijmegen 2012.
- 57 Zie in het *Restauratievademecum* de bijdragen van H. Janse, 'Merk op hout' (1988 en 1990) en Chr.J. Kolman en DJ. de Vries, 'Merk op hout' (1993) en van H. Janse, 'Merk op natuursteen' (1992).
- 58 T. Martin, 'Reading the Walls: Mason's Marks and Archaeology of Architecture at San Isodoro León', in: T. Martin en J.A. Harris (eds.), *Church, State, Vellum and Store: Essays on Medieval Spain in Honor of John Williams*, Leiden 2005, 373-412, hier 379. Zie ook Harmann-Vernich 2007, 114.
- 59 Y. Esquieu, 'Sur les traces des tailleurs de Pierre au Moyen Age: pour une lecture plus attentive des marques de tâcherons', *Histoire et société. Melanges offerts à Georges Duby*, Vol. IV, Aix-en-Provence 1992, 117-129, met name 122.
- 60 *Ibidem*, 123.
- 61 Janse en De Vries 1991, 51.
- 62 Esquieu 1992, 124 en 125.
- 63 In dit kader kan ook de hoog tegen het koorgewelf aangebrachte signatuur van meester Johannes in de Blasiuskerk te Braunschweig genoemd worden, zie J.-Chr. Klamt, *Die mittelalterlichen Monumentalmalereien im Dom zu Braunschweig*, Berlin 1968 (dissertatie).
- 64 S. Fuchs, *Warum steht Hermann Kopf? Steinmetzzeichen in Maulbronn als Quelle zur Rekonstruktion der Werkstattorganisation*, Heidelberg 2010. (Via internet Forschungsprojekt van Matthias Untermann, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, met dank aan Ben Haring, Universiteit Leiden.)
- 65 Het principe is waarschijnlijk veel ouder. Het Darius-reliëf in Bisotun (Iran) is zo hoog aangebracht dat een en ander vanaf de grond slecht te zien is: "Darius heeft het reliëf op deze plek laten aanbrengen omdat het voor de goden was bestemd". Zie: Theo Toebosch, "Tien dagen op 'de plaats van de goden", *NRC Handelsblad* 16.10.2012, 17.
- 66 Hetgeen onder meer bij de steenhouwersmerken op de lantaarn van de O.L.V.-toren in Zwolle naar voren kwam, waar verificatie via een handgeschreven akte mogelijk was, zie De Vries 1992, 71-89, met name 85, vergelijk met Janse en De Vries 1991, 128.
- 67 DJ. de Vries, 'Geletterde bouwvakkers', in: *Nieuwsbrief SBN* 55 (2013), 37-48.
- 68 *Ibidem*, 61-63.
- 69 *Ibidem*, 63.
- 70 R. Meischke, *De gotische*

- bouwtraditie. *Studies over opdrachtgevers en bouwmeesters in de Nederlanden*, Amersfoort 1988, 125-126.
- 71 R. Alma, 'Wapens, huismerken en opschriften in Groningen', in Grote en Van der Ploeg 2001, *Opstellen*, 244-250.
- 72 De Vries 1994, 107. De kap op het oostelijk deel van het schip is in 2002 dendrochronologisch gedateerd in 1439.
- 73 T. van Bueren, *Leven na de dood. Gedenken in de late Middeleeuwen*, Turnhout 1999, 78-79.
- 74 Op een kraagsteen in de Wijnträgerstoren te Zwolle (tweede helft vijftiende eeuw), de Hervormde Kerk van Winterswijk (1507), de Domproustenkapel van de Utrechtse Domkerk (1496), schip van de Buitenkerk Kampen (1450-90).
- 75 D.J. de Vries, 'Een timmerman zal tot zijn proeve maken...', Bulletin KNOB 108 (2009), 43.
- 76 De Vries 1994, 112.
- 77 De Vries 2009, 43, in het Arnhemse St. Josephs timmerliedenboek uit 1643.
- 78 F. van Tyghem, *Op en om de middeleeuwse bouwwerf*, deel 1, Brussel 1966, 183.
- 79 Hoewel de betreffende kerk twee eeuwen ouder is dan de bepaling: F. De Smidt, 'Enkele XIIIde-eeuwse steenhoudersmerken in de Sint-Niklaaskerk te Gent', *Mededelingen van de Koninklijke Akademie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België*, Brussel XXXVI (1974), nummer 4.
- 80 D.J. de Vries, 'Poortjes van Martinus', in: W. Dubelaar (ed.), *Utrecht in steen*, Utrecht 2007, 20-25. Het figuratieve beeldhouwwerk is waarschijnlijk vervaardigd door Hendrick Bontmaker. Het getoonde merk moet toebehoord hebben aan één van de meest ervaren gezellen van die tijd: hetzelfde komt in het midden en de tweede helft van de 15^{de} eeuw ook voor in de St.-Jan te 's-Hertogenbosch, de Vispoort van Harderwijk, de Bovenkerk te Kampen, het schip van de Dom in Utrecht en ook nog in de Dom te Keulen en Xanten, zie Janse en De Vries 1991, Bijlage p. 98 e.v.
- 81 W.A. van Ham, *De Grote of Sint-Gertrudiskerk te Bergen op Zoom*, Bergen op Zoom 1988, 10.
- 82 J.-Chr. Klamt, 'Die Künstlerinschrift des Johannes Gallicus im Braunschweiger Dom', in: K. Clausberg [e.a.] (eds.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Gießen 1981, 35-48.
- 83 Klamt 1981, 37.
- 84 Hierover is het nodige geschreven. Behalve Legner 2009 bijvoorbeeld ook J.-Chr. Klamt, *Over kunstenaars, signaturen en zelfportretten*, Utrecht 2006 (afscheidscollege U.U.) en T. Burg, *Die Signatur. Formen und Funktionen von Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin 2007, met dank aan Christian Klamt te Utrecht.
- 85 S. Nash, *Northern Renaissance Art*, Oxford 2008, 147-148 en in hoofdstuk 12 'Declaring Authorship and Expertise: Signature and Self-Portraits'. Zie bijvoorbeeld ook Geese 2007, 257 en 302.
- 86 Nash 2008, 150.
- 87 D. van Bleyswijk, *Beschrijving der stad Delft*, Delft 1667 citeert de teksten 218-221; in 1940 zijn ze opnieuw getranscribeerd, mogelijk door H.G. Pluim, die toen een serie documentatietekeningen van de wapens 1:1 maakte (tekeningenarchief RCE, Amersfoort) in opdracht van architect Van der Kloot Meijburg. Het attenderen op de wapens dank ik aan bouwhistoricus Wim Weve en het interprete- ren mede aan historicus Gerrit Verhoeven; gezamenlijk beklommen we de toren op 20.1.2014.
- 88 D.P. Oosterbaan, 'Kroniek van de Nieuwe Kerk te Delft', *Bijdragen voor de geschiedenis van het bisdom Haarlem* 65 (1958), 243-244.
- 89 Misschien ligt in het kleine wapen een combinatie van beide hoofduitvoerders besloten maar daarvan kennen we geen andere voorbeelden.
- 90 Ibidem noot 255 en L.H.H. van der Kloot Meijburg, *De Nieuwe Kerk te Delft. Haarbouw, verval en herstel*, Rotterdam 1941, 63-64.
- 91 Janse en De Vries 1991, UTDOM 90, XT Dom 24 (frontaal op de trumeau van het zuidportaal), KNDOM 331. Het merk op het wapentje in Delft bevat ogenschijnlijk twee winkelhaken, maar alleen het exemplaar tussen de initialen is er een. Deze ligt namelijk iets verschoven over de verticale lijn die midden op de onderste haak staat en zo deel van het merk is.
- 92 Oosterbaan 1965, 245.
- 93 Formulering van Gerrit Verhoeven in een gezamenlijk artikel 'Voor het oog van God. Torenhoges teksten op de Nieuwe Kerk in Delft' in het *Tijdschrift van de RCE* 3 2014, met dank ook aan Wim Weve.
- 94 In de kerk zelf deed zich in 1496 ook een verandering voor. Tegen de pilaren van het hoogkoor verschenen beelden van de apostelen en het hoogaltaar zelf kreeg een beeltenis van de Salvator (Oosterbaan 1958, 246), waarin wellicht een parallel besloten ligt met de inrichting van het koor in de Leidse Pieterskerk.
- 95 Leupen 2012, 108-109.
- 96 "Praemiatert vite locus ut domo ista: venita".
- 97 Er zijn diverse beschrijvingen en interpretaties van deze steen beschikbaar maar hier wordt die van Elizabeth den Hartog gevolgd: 'Kinderen van God, kroost van Abraham. De iconografie van het Abraham-tympaan te Zwolle', in E. den Hartog [e.a.] (eds.), *Bouwen en duiden. Studies over architectuur en iconologie*, Alphen aan den Rijn 1994, 147-161.
- 98 Idem, 157. Svanberg 1971, 121 beeldt een vergelijkbaar tympaan in de voormalige slotkapel in Ainau/Oberbayern van circa 1200 af. Abraham draagt in een doek vier hoofdjes, zielen, die evenmin als de aartsvader van nimbussen zijn voorzien.
- 99 De Vries 1994, 230-234 en J. van Laarhoven, L. Tepper en I. Wormgoor, *Michaël, engel tussen goed en kwaad*, Zwolle 1996, met name 54-56.
- 100 Geese 2007, 317.
- 101 Deimling 2007, 327.
- 102 Leupen 2012, 21.
- 103 Hoffman-Klerkx 1978, 100-102 citeert een akte in verband met de begrafenis van een kanunnik.
- 104 Ibidem, 79.
- 105 J. Westerman, 'The Architecture of Heaven and Hell. The Representation of Architecture in Medieval Last Judgment Portals', in: U.M. Bräuer, E. Klinkenberg en J. Westerman (eds.), *Kunst & Region. Architektur und Kunst im Mittelalter*, Utrecht 2005, 155-172.
- 106 Zie bijvoorbeeld de voorstelling van de hemelvaart boven het westportaal van de St. Pierre te Angoulême (circa 1136), Geese 2007, 266.
- 107 Of het portaal in de Middeleeuwen zo gebruikt werd, is onbekend.
- 108 Die is voor het oostelijke hoofdkoor heropgesteld. Duidelijk is wel dat in iedere nis een beeld van een heilige

- stond of staat: in het midden Christus Majestas, daarnaast aan zijn rechterzijde Maria en Petrus, en aan zijn linkerkant Johannes de Doper en Paulus met aansluitend de andere apostelen aan weerskanten.
- 109 Gebaseerd op gegevens bij de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed te Amersfoort, op de delen van de *Geïllustreerde beschrijving van de monumenten van geschiedenis en kunst in Nederland*. Er zijn ook diverse overzichten voor bepaalde gebieden geschreven, bijvoorbeeld Grote en Van der Ploeg 2001 en M. Buijle en A. Bergmans, *Muurschilderingen in Vlaanderen*, Brussel 1994.
- 110 R. Steensma, 'De samenhang tussen de thematiek van schilderijen en hun plaats in de kerk', in: Grote en Van der Ploeg 2001, *Opstellen*, 99.
- 111 R. Steensma, 'De voorstelling van het Laatste Oordeel in Groninger Kerken', in: Grote en Van der Ploeg 2001, *Opstellen*, 146.
- 112 A. Pathuis, *Groninger gedenkwaardigheden. Teksten, wapens en huismerken van 1298-1814*, Assen/Amsterdam 1977, 120. Aan het kerkhof, tegenover de zuidelijke ingang bevindt zich een gevelsteen in een jongere woning (Kerkpad 4) waarop een wapenschildje met sleutel en zwaard te zien is met de initialen TP en het jaartal 1562. Een deurlatei zoals in de kerk, voorzien van wapenschildjes van de stichter(s) en het jaar 1538 vinden we in de kerk van Tjamsweer, zie ibidem 132-133. Met dank aan Albert Reinstra, RCE.
- 113 Het gaat om een merk dat ook is aangetroffen in de Pancratiuskerk te Haaksbergen 1500-20 (HABPA 7), de Hervormde Kerk in Delden 1516-20 (DEDHK 23), De Reformierte Kirche in Brandlecht, 1501 (BRARK 7) en de Evangelisch Reformierte Kirche te Uelsen uit het eerste kwart zestiende eeuw (UELRK 14), waar het ook op een zuidelijk portaal staat. Zie Janse en De Vries 1991, 85 en 134, nr. 65.
- 114 Deimling 2007, 325.
- 115 E. Grasman, 'Het Laatste Oordeel' van Lucas van Leyden en andere altaarstukken', in: E. den Hartog en J. Veerman (eds.), *De Pieterskerk in Leiden. Bouwgeschiedenis, inrichting en gedenktekens*, Zwolle 2011, 218-234.
- 116 R. van Maanen, 'Het laatste woord over het Laatste Oordeel van Lucas van Leyden?', *Leids Jaarboekje* 2013, 20-42. De auteur onderstreept de status van de opdrachtgever Claes Dirksz. Houtcoper en relateert het bedrag dat met de aankoop gemoeid was. Dat de opdrachtgever niet op het drieluik terug te vinden is, kan volgens hem met een vermelding op de (verdwenen) predella te maken hebben en de opstelling in de omgeving van de doopkapel met een door Houtcoper gesticht graf plus altaar (dat onbekend is). Dat beide apostelen op de gesloten zijluiken in één richting kijken, is een punt, maar komt overeen met de blikrichting van Christus en zijn Vader op het centrale paneel. Bij een opstelling op het hoofaltaar is dat het noorden, de kant van de dood en de doden. Bovendien is de lichtval (in open en gesloten toestand) onnatuurlijk aan de zuidkant bij de doopkapel (dan zou het licht uit het westen komen in plaats van het zuiden), terwijl dit aspect in de Renaissancekunst doorgaans realistisch (qua situering) ingezet werd. Een Laatste Oordeel op de zuidmuur van een kerk is nergens bekend. Dat het koor 'het uitsluitende domein van de geestelijkheid' (p. 28) was, mag betwijfeld worden. In de zestiende eeuw was de kerk vergaand geseculariseerd en alle delen van het gebouw leenden zich voor gesponsorde aankleding. Een groot en kostbaar triptiek, ontgaan van persoonlijke memorietekens met de patroonheiligen van de kerk, misstaat niet op het hoogkoor vóór de sluitingskolommen, waarop eveneens beelden Petrus en Paulus te zien waren, zie ook noot 94. Voor zover bekend, stond er geen Laatste Oordeel op het gewelfbeschoot van de koorsluiting, hetgeen ruimte laat voor de (exclusieve) plaatsing lager op het hoofdaltaar. De auteur verdiept zich in het pre-reformatische geestelijke klimaat van de opdrachtgever, maar niet in de opvattingen van de geestelijkheid die de kerk bediende.
- 117 C. Vogelaar, 'Lucas en Leiden. Schilders, stad en samenleving tussen middeleeuwen en renaissance', in: *Lucas van Leyden en de Renaissance*, catalogus Museum De Lakenhal Leiden 2011, 11-41, met name 26-27.
- 118 Aan de binnenkant van steunberen tegen het portaal, iets boven ooghoogte, bevindt zich aan weerskanten een verticale plaat hardsteen met bevestigingspunten. Het is verleidelijk hier mogelijke aanhechtingpunten van voormalige afbeeldingen te zien. Echter, identieke platen bevinden zich ook bij de zuidelijke transeptingang van de Hooglandse Kerk in dezelfde stad, waar deze afbeeldingen niet te verwachten zijn.
- 119 De Vries 1994, 134-135, zie ook DJ. de Vries, 'Boetepredikers en de IHS-rage op gebouwen', *Bulletin KNOB* 103 (2004), 91-105. De onderpui van Oudestraat 158 is in 1816 vernieuwd (jaartal zichtbaar op Foto: van G. de Hoog van 1907) en werd in 1908 gereconstrueerd.
- 120 Th. van Mierlo, 'Een Laatste Oordeel aan de Oudestraat? De gevel van het Gotisch Huis te Kampen', *Kamper Almanak* 2008, 102-142.
- 121 DJ. de Vries, 'Hemelse sferen: Het stucplafond in de refter van de Roermondse Kartuis', *Bulletin KNOB* 108 (2009), 149-160 met name 155-156.
- 122 Ibidem, met als aanleiding het stucplafond in de Roermondse Kartuis uit 1748 en het plafond in een schuilkerk te Vianen.
- 123 Zie onder meer L. Devliegher, 'Middeleeuwse beschilderde graven', in: *Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen*, Brussel 1994, 66-73 en meer recent A. Bergmans en I. Hans-Collas, 'Awaiting eternal life. Painted burial cists in the Southern Netherlands', in: *Church Monuments, Journal of the Church Monuments Society XXVIII* (2013), 12-32.
- 124 De onlangs vrijgelegde skeleton rond de Plechelmuskerk in Oldenzaal bleken in de meeste graven ongeveer oost-west georiënteerd te zijn.
- 125 Vriendelijke mededeling van collega Roel Lauwerier, archeozoöloog bij de RCE Amersfoort. Volgens hem heeft de English Heritage over dit onderwerp ook afspraken over het protocol met de Church of England. Zie ook: J. Schreurs en R. Lauwerier, 'De oudste bewoners van Oldenzaal. Begraven onder het Pelgrimsplein', *Tijdschrift van de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed*, nr. 3 2012, 10-11.

REGISTER: PERSOONS-, PLAATS- EN ZAAKNAMEN

- Abraham 41, 43, 44, n.97, n.98
Aelst, Catharina (Coecke van) 25
Aelst, Paul (Coecke van) 25
Aelst, Pieter Coecke van 24, 25
Ainau, slotkapel n.98
Alkmaar, Laurenskerk 48
Amiens, kathedraal 13, 47
Angoulême, St.-Pierre n.106
Arles 41, 42
Arnolfini 36
Atlanten 13, 14, 16
Atlas 13
Artifex 20
Augsburg, kathedraal 22
Autun, St.-Lazare 35, 36
Baden, Frederick van 37
Barcelona, MNAC 17, 50
Basement 34
Bereider, Lukas de 36
Bergen op Zoom, St.-Gertrudiskerk 35
Birger Jarl 24, 25, 47, 49
Bisotun, Dariusreliëf n.65
Bloys van Treslong Prins 12
Boek des Levens 12, 45, n.9
Bontmaker, Hendrik 34, n.80
Boschhuysen, Floris van 11, 12
Boulogne, Mathilde n.46
Bourgondië, David van 37
Brabant, Hendrik I van 23, n. 46
Brabant, Margaretha van 23
Brabant, Maria van n.46
Brandlecht, Ref. Kirche n.113
Braunschweig, Blasiuskerk n.63
 Dom 35
Breckerveldt, Hermannus 33
Bronsgieter 36
Brugge, Groeningemuseum 8, 10
 O.L.V. Kerk 56, 57
 St.-Salvator 56
Bruno, priester 21, 22
Buchelius, Arnoldus 12, n.11
Burchhardt, Jacob 7
Busch, Claes Jansz. 40
Buste 19, 21, 30
Canas, abdiij 11
Casseres, Sant Pau 9
Christus, Jezus, Salvator, Rechter 9, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 21, 22, 33, 35, 36, 40, 45, 46, 47, 49, 50, 55, 56, n.94
Claes, Petrus 57
Conques, abdiijkerk Ste. Foy 12, 13, 14, 31, 31, 41, 42, 45, 46, 47, 48
Deësis 45, 47, 49
Delden, N.H. Kerk 31, n.113
Delft, toren Nieuwe Kerk 30, 37, 38, 39, 49
Oude Kerk 40
 Prinsenhof, Museum Het 37, 40
Deur 44, 50
Dooop(vont) 40, 57
Dürer, Albrecht 12, n.7
Edward II, koning 24
Engelen 23, 24, 25, 41, 44, 45, 46, 53, 57, 58
Enkhuizen, Pancratius- of Zuiderkerk 48
Erik, hertog 24
Eyck, Jan van 36
Filips de Schone 37
Fundament 7, 14, 33, 41, 49, 58
Freckenhorst 24
Fuenmayor 52
Gabriël, engel 23, 24, 45
Gelre, Gerard II van 23
Gent, St.-Nicolaaskerk 34, n.79
Germain, Jaques n.8
Gewelf 14, 47, 48, 49, 51, n.116
Gezel 17, 36, 39
Gijsbrecht, timmerman 40
Girona, S. Felix 20
Gislebertus, steenhouwer 35, 36
Gloucester, kathedraal 24
Graf(-kelder, -kist, -plaat, -steen, -tombe) 11, 23, 24, 45, 47, 55, 57, 58, n.38
Groenlo, St.-Calixtuskerk 15, 16
Groningen, Martinikerk 28, 29, 30, 48
Haaksbergen, Pancratiuskerk n.113
Haarlem, Bavokerk 39
Harderwijk, Vispoort n.80
Heynriczooen, Pieter 39
Hermannus, steenhouwer 30, 32
's-Hertogenbosch, St.-Janskerk n.80
Hertyg de jongere 36
Hildesheim 21, 22
Hoofdkussen 24
Huizinge, kerk 48
Isaac 43, 44
Janszoon, Pouwels 38
Jelissen, Jelis 16
Jeruzalem, Hemels 26, 36, 40, 44, 58
Jeruzalemvaarders 31
Johannes de Doper/de Evangelist 7, 13, 45, 47, 55, 56
Joseph 33
Kaars(enkroon) 15, 16
Kampen, Gotische Huis (Oude-straat 158) 55, n.119
 O.L.V. of Buitenkerk 28, 30, n.74
 St.-Nicolaas- of Bovenkerk n.80
Keldermans, Anthonis 39
Keldermans, Rombout 39
Keulen, Dom 39, n.80
Keulen, Rutger van 30
Kinderhoofdjes 17, 24, 25
Kraft, Adam 17, 25
Kroon 40, 47
Landsberg, Herrad von 8
Leerjongen 17
Leiden, Hooglandse Kerk n.118
 Lakenhal, Museum De 50
 Pieterskerk 7, 11, 12, 50, 51, 52, n.94
Leuven, St.-Pieterskerk 23
Lijkwade 9, 12
Leyden, Lucas van 45, 50, 52
Lopez de Haro, Beate Urraca 11
Loppersum, Petrus- en Pauluskerk 49, 50, 51, 52
 Kerkpad 4 n.112
Lübeck, kathedraal 36
Maarten, Sint 16, 17
Mandorla 46
Maria 7, 9, 14, 15, 40, 47, 55, 56
Marten, meester 16
Maulbronn, cisterciënzer kloosterkerk 19, 30, 49
Mechtild, koningin 24
Meester 14, 17, 19, 21, 25, 30, 33
Michael, engel 23, 43, 44, 45, 46, 47
Middelstum, kerk 48
Naarden, St.-Vituskerk 48
Natuursteen
 Ledesteel 39
 Naamse steen 16, 39
 Tufsteen 44
 Trachiet 44
 Zandsteen 34, 40, 49, 55, 56
Neumarkt, kerk 28, 30
Nieuwe Testament 15
Noordhoek, kerk 48
Notke, Berend, mr. 36
Nürnberg, S. Lorenzkirche 17, 32
Ogen 13
Oldenzaal, Plechelmuskerk 59, n.124
Oude Testament 13, 41
Overdevecht, Johanna 16, 17
Panofsky, Erwin 21, 22, 23
Parler, Peter 19, 20
Paulus 33, 44, 46, 48, 49, 50, 51, 52, n.116
Perre, Ivan de la 8
Perspectief (en verkort) 9, 22, 24
Petrus 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, n.116
Pilgram, Anton 25, 26
Plaats- of laagmerken 28
Ponc, Bertoldus, domvicaris 56, 57
Portaal 7, 13, 40, 44, 45, 46, 50
Portret, zelf-, 7, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 30, 31, 51
Poulszoon, Jan 39
Praag, St.-Vitusdom 19, 30
Primus inter pares 29
Profeet 15
Prospectie 25
Provoost, Jan 11
Rafaël, engel 24, 45
Reformatie 33, 50, 55
Renaissance 7, 11, 18, 22, 36, 44, n.1
Retrospectie 25
Rijnvisch, Frederick 55
Roermond, Munsterkerk 23
 Kartuis 55
Roos 55
Roth, Wolfhart von, priester 22
Sacramentshuis 17, 58
Saint-André-de-Rosans 29
Salomé 55
San Joan les Abesses 44, 45
Sanchez, Alvaro 8
Schophelin, Rosen, mr. 19
Signatuur 29, 34, 35, 36
Sleutel 45, 49, 52, n.112
Sluitsteen 32, 35, 43, 44, 47
Snijder, Hegert de 36
Solonso, Museu Diocesa 9
Spruyt van Kriekenbeek, Hillegonda 11, 12
Stadspoor 44
Steene, Nicolaas van der 57
Steenhouwer 17, 33, 34, 35, 37, 49
Steenhouwersmerk 7, 19, 27, 28, 29, 30, 34, 35, 49
Stigmata 13
Stichter 9, 12, 16
Suppliant 25
Telmerken 28
Tjamsweer, kerk n.112
Trier, Dom 44, 45, 47
Triforium 19
Tromp 47
Tympaan 12, 35, 40, 44, 47, n.98
Uelsen, Evang. Ref. Kirche n.113
Uteneng, Berend 16, 17
Utrecht, Dom 34, 39, 56, 57, n.74, n.80
 Nieuwe Gracht 20 16
Vageuur 33
Varnhem, cisterciënzer kloosterkerk 24, 47
Vera Icon 11, 48
Verhulst, Mayke 24, 25
Vic, casa sant Miguel dels Sants 17
Viering(pijler) 28, 47
Voetstuk 24
Vrijmetselaar 34
Waterspuwer 40
Wale, Johannes, schilder 35, 36
Walther, prior 19
Wapen 7, 12, 22, 26, 30, 31, 37, 50, n.91
Warinus, steenhouwer 28, 29
Warmenhuizen, Ursulakerk 48, 49
Westerman, Jeroen 45
Wenen, St.-Stephansdom 25, 26, 27
Winkelhaak en passer 25, 26, 33, 38, 39, n.91
Winterswijk, N.H. Kerk n.74
Wiuwert 12
Wylrici, Tyado 49
Xanten, Dom 39, n.80
Zaltbommel, St.-Maartenskerk 29, 30
Zegel 12, n.10
Ziel, zielenheil 11, 12, 25, 41, 45, 46, 57
Zwaard 45, 49, 52, n.112
Zwolle, Grote- of St.-Michaelskerk 40
 Huis met de Hoofden (Goudsteeg 17) 15, n.17
 O.L.V. Kerk n.55, n.66
 Sassenpoort 41, 43
 Stadhuis 14, 15, 56
 Wijndragerstoren n.74

Het onzekere leven van de middeleeuwse mens leidt via de dood naar de wederopstanding van het lichaam tijdens het Laatste Oordeel. De inrichting en vormgeving van graven en kerken, stadhuizen en soms ook woonhuizen, is gericht op het moment dat Christus de Rechter zal aantreden. Dit resulteert in een driedimensionale, architectonische benadering van het verschijnsel. De individuele afrekening van het leven op aarde vraagt om een duurzame identificatie van de doden door middel van naamsvermelding, wapenschild, persoonsmerk of portret. Dit gaf een enorme impuls aan het realistisch uitbeelden van mensen, om te beginnen met het gelaat en aanvankelijk nogal primitief. Hoewel er veel opgeruimd en vernietigd is, blijkt het verhaal over het Laatste Oordeel nog steeds verteld te kunnen worden aan de hand van een groot aantal, vaak onbekende voorbeelden uit alle landstreken van Europa. Niet alleen de meest aanzienlijken, maar ook ongeletterde ambachtslieden wisten zich te manifesteren in afwachting van het oordeel.

